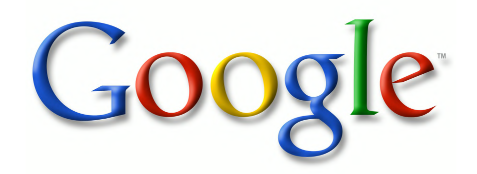
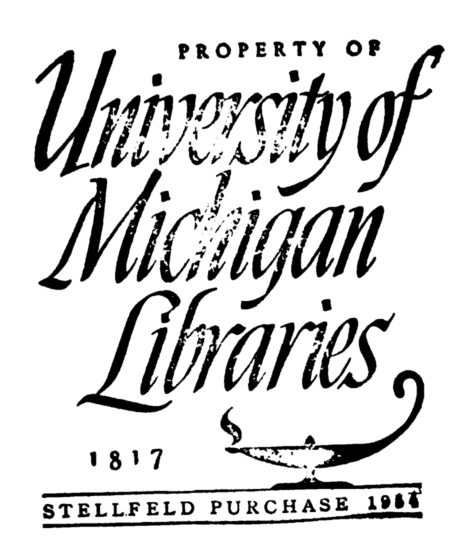






A. W. Ambros'

Geschichte der Musik.

Erster Band.

A. W. Ambros'

Geschichte der Musik.

Mit zahlreichen Notenbeispielen und Musikbeilagen.

Erster Band.

Dritte, gänzlich umgearbeitete Auflage:

Die Musik des griechischen Alterthums und des Orients

nach R. Westphal's und F. A. Gevaert's neuesten Forschungen

dargestellt und berichtigt von

B. von Sokolowsky.



Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart
Constantin Sander
K. K. Oesterreich. und Grossherzogl. Mecklenburg. Medaille für Wissenschaft und Kunst.
1887.

Die

Musik des griechischen Alterthums

und des Orients

nach

R. Westphal's und F. A. Gevaert's neuesten Forschungen

dargestellt und berichtigt

von

B. von Sokolowsky.



Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart
Constantin Sander
K. K. Oesterreich. und Grossherzogl. Mecklenburg. Medaille für Wissenschaft und Kunst.
1887.

Frau

GUSTAVA FEDOROW-BERGER

geb. von SOKOLOWSKY

in

Chikago-Stockholm

zugeeignet.

Aus dem Vorworte der ersten Ausgabe.

Die Musik ist die mit Vorliebe gehegte Kunst unserer Zeit; Lust und Verständniss für sie ist weiter verbreitet als je. Die Frage, ob die durch fast drei Jahrhunderte in lebenskräftigster Triebkraft sich manifestirende Entwickelung der Tonkunst, wo die grossen Meister nicht einzeln, sondern gleich in ganzen Gruppen herantraten, wo eine grosse Erscheinung die andere drängte — ob diese Entwickelung nicht einstweilen einen Abschluss gefunden habe, mag offen bleiben; gewiss ist es, dass wir Werth und Bedeutung jeder dieser Epochen besser zu begreifen und gerechter zu würdigen wissen, als es je früher der Fall gewesen ist, vielleicht eben weil uns das Selbst- und Neuschaffen bedeutender Kunstwerke nicht in gleichem Maasse vergönnt ist, wie es jener Zeit vergönnt war, wo die Meister Italiens und Deutschlands die Welt nicht dazu kommen liessen über grosse Kunstwerke zu reflectiren, da, ehe das Bedeutende noch vollständig ergründet war, schon das Bedeutendere neu auftauchte und die Aufmerksamkeit für sich in Anspruch nahm. Daher ist es denn vorzüglich die kritische, kunstphilosophische, biographische, historisirende Richtung unserer Zeit, der es gelungen ist, vieles früher nicht Geleistete zu erringen — und ich denke, wir können mit diesem Gewinn unserer geistigen Arbeit in Ehren bestehen. Die Arbeit des Aesthetikers, des Kunsthistorikers darf gegenüber dem Kunstwerke selbst immer ihren Werth behaupten, und nicht umsonst legt der Dichter der höchsten Autorität die Worte in den Mund:

— — was in schwankender Erscheinung schwebt,
Befestiget in dauernden Gedanken.



Die Arbeit des rechten Kunsthistorikers wird aber auch für die neuschaffende Kunst ein Segen. Auf dem Territorium der bildenden und bauenden Kunst hat sich dies auffallend bewährt. Es ist z. B. noch nicht sehr lange her, dass man „gothisch" zu bauen meinte, wenn man Spitzbogen und dazu allerlei Geschnörkel hinstellte. Die Arbeiten Kallenbach's, Schnase's, Kugler's und anderer ehrenwerther Forscher haben unstreitig das rechte Verständniss wieder anzubahnen mitgeholfen, und was eben jetzt am Kölner Dom, an der Wiener Votivkirche geleistet wird, darf sich neben den Arbeiten der Blüthezeit der alten Gothik sehen lassen. Ein ähnliches Verständniss haben auf musikalischem Gebiete die Erörterungen Winterfeld's, Marx' u. s. w. für die alten Kirchentöne geweckt, und man hat begreifen gelernt, dass der Palestrinastyl nicht darin bestehe, dass man *E*-moll unvermittelt neben *D*-moll setzt, und dass die von einer schwächlichen Zeit herb gescholtenen Harmonien der alten Meister nicht etwa Ergebnisse unbeholfener Ungeschicklichkeit waren, sondern auf einer tiefsinnigen Anschauung beruhten. Der Künstler lernt aus der Kunstgeschichte eine ernste Wahrheit, die er ausserdem oft nicht begreifen mag, die Wahrheit: dass auch in Zeiten, welche die bunte Welt des Tages nicht mehr kennt, die Edelsten gelebt und gewirkt und für die Menschheit reiche Schätze hinterlegt haben, dass auch auf dem Gebiete der Kunst, wie anderwärts, wohl die Summe unserer Erfahrungen, aber nicht Geist und Talent grösser geworden ist, und dass es nicht leicht einen schlimmeren Irrthum geben kann als den von Jean Paul mit den Worten bezeichneten: „in den Jahrhunderten vor uns scheint uns die Menschheit heranzuwachsen, in denen nach uns abzuwelken, in unserem herrlich blühend aufzuplatzen". Ein Kern- und Ehrenmann wie Leopold Mozart hatte für Allegri's Miserere kein besseres Urtheil als „die Art der Production müsse mehr dabei thun als die Composition selbst". Das war dieselbe gesegnete Zeit, wo man alte Wandmalereien „aus der Kindheit der Kunst" resolut übertünchte, „altfränkische" Kirchen des 12. und 13. Säculums geschmackvoll d. h. zopfgerecht restaurirte, wo der geistvollste aller Könige über das Nibelungenlied äusserte, er würde „solches Zeug" in seiner Bibliothek nicht „dulden". Verständniss, Liebe, Werthschätzung des Edeln, aber dem Zeitgeschmacke entfernt Liegenden zu wecken ist eine der Aufgaben des Kunsthistorikers.

Nur muss er der rechte Mann dazu sein und muss sich als Musikschriftsteller z. B. nicht wie Oulibicheff einbilden, dass Gott die Welt erschaffen habe, damit darin die Ouverture zur Zauberflöte componirt werde.*)

Solche Betrachtungen können wohl bewegen sich an eine Geschichte der Tonkunst in ähnlicher Tendenz zu wagen, wie etwa Kugler die Geschichte der Malerei, der Baukunst behandelt hat. Der Sammel- und Forschergeist speichert neues und abermals neues Material fast von Tag zu Tag auf, und es ist sehr verlockend eine Ordnung und Sichtung des gegebenen Stoffes und endlich eine das Geordnete zu einem überschaulichen Ganzen zusammenstellende Gruppirung zu versuchen. Aber der Historiograph der bildenden Kunst ist weit besser daran als der Musikhistoriker. Jener kann z. B. von dem eigentlichen technischen Theile seines Gegenstandes Umgang nehmen und vorwiegend den geistigen, den ästhetischen Gehalt der Kunsterscheinungen jeder Epoche betonen. Die Geschichte der Musik kann und darf von der mühsamen, Jahrhunderte langen Arbeit den Tonstoff zu bewältigen nicht schweigen, sie muss sich nothwendig mit der oft dunkeln, oft abstrusen musikalischen Theorie vergangener Jahrhunderte befassen, sie muss es darauf ankommen lassen stellenweise den Leser zu ermüden, wenigstens von ihm ein nichts weniger als müheloses geistiges Mitarbeiten und Nachstudiren zu verlangen. Das belebende Element der Kunst, jenen geistigen, ästhetischen Gehalt an Tonstücken zu demonstriren, die nicht gleich unmittelbar in tönender Erscheinung oder wenigstens in Tonschrift beigebracht werden können, ist eine fast unmögliche Aufgabe. Winterfeld redet z. B. in seinem Buche über Gabrieli von den Werken der alten Meister mit Geist und mit Begeisterung; will aber der Leser mehr haben als blosse Worte, so muss er nothwendig zum dritten Bande greifen, der die Notenbeispiele enthält. Der Nachweis des constructiven Theiles der Tonwerke kann sie allenfalls als ein edel Gebildetes legitimiren,

*) Mutatis mutandis kann dieses Paradoxon Oulibicheff's von jedem unterschrieben werden, welcher mit Plato's Satze (ebenfalls mutatis mutandis) einverstanden ist, der Demiurgos habe deshalb dem menschlichen Leibe die Augen gegeben, damit im menschlichen Geiste der Kosmos des Weltschöpfers (namentlich der siderische) noch einmal vorhanden sei.

führt aber nothwendig zu trockenen harmonischen, rhythmischen u. s. w. Anatomirungen, mit denen höchstens der Musiklehrer dem Schüler nützt, sonst aber nichts gewonnen ist. So lange nicht „historische“ Concerte, wie man dergleichen in Paris, Leipzig u. s. w. vereinzelt wirklich gegeben hat, zu einem bleibenden Institute werden, das für den Musikfreund wird, was für den Freund der Malerei Gemäldegalerien sind, ist und bleibt die Arbeit des Historiographen der Musik eine nur halb lohnende, und die tüchtigen Männer, welche in gediegenen Werken dem eben nur halb Lohnenden Zeit und Kräfte gewidmet haben, verdienen gewiss mit Ehren genannt zu werden. Ganz abgesehen von den älteren Arbeiten des Michael Prätorius (im Syntagma), Pater Kircher, Bontempi (1695 zu Perugia), Bonnet (1715 zu Paris), Prinz von Waldthurn, Mattheson u. s. w. — liegt selbst das Werk des Mannes, der weiland Bologna zu einem musikalischen Delphi machte, wo sich die Musiker Orakelbescheide holten, das Werk P. Martini's voll tiefer Gelehrsamkeit, schwer und kostbar wie Gold, unserer Zeit schon durch seine Form und seine breiten *ragionamenti* ziemlich fern und macht in der That den Eindruck eines verstaubten Museums, wo die kostbarsten Antiquitäten in übel beleuchteten Sälen unscheinbar durcheinander stehen. Ein ähnliches Museum voll Kostbarkeiten ist Gerbert's Buch „de cantu et musica sacra“ (1774). Für den Forscher wird es neben den (trotz aller Ungenauigkeit im Einzelnen sehr viel Dankenswerthes enthaltenden) Büchern von Burney und Hawkins stets eine Stätte willkommener Belehrung, ja eine wahre Fundgrube bleiben, wie denn z. B. Forkel daran eine tüchtige Vorarbeit für sein Werk fand.

Diese zwei Bände Musikgeschichte unseres Forkel sind mit Recht geschätzt, aber mehr genannt als gekannt und brechen leider mit der Zeit Josquin's des Prés ab. Schreiend ungerecht ist das Urtheil, welches Zelter in einem seiner Briefe an Goethe (vom 3. December 1825) über den tüchtigen Mann fällt: „Forkel war Doctor der Philosophie und Doctor der Musik zugleich, ist aber sein Leben lang weder mit der einen noch mit der anderen in unmittelbare Berührung gekommen, er hat eine Geschichte der Musik angefangen, und da aufgehört, von wo für uns eine Historie möglich ist“ u. s. w. Man traut den Augen nicht. Und das schrieb derselbe Mann, dessen eigene Kenntnisse weit genug reichen, dass er am 1. August 1816, nachdem

er sich eine Belehrung ausgebeten „was denn Byzanz gewesen", wörtlich also schreibt: „auch das Mumienhafte des musikalischen Styles — besser hiesse es fötusartig Unentwickelte, Hässliche — noch im fünfzehnten und sechzehnten (!) Säculo trifft zu, demzufolge das Aeussere, Melodische (?) regelmässig, treu, ernsthaft gegliedert, aber hohl, leblos und traurig dasteht und völlig gemäss ist dem Dienste einer Kirche, die sich nur äusserlich noch zu erhalten strebte. Hier fehlt in der Geschichte der Musik die Brücke vom Antiken zum Neuen" u. s. w. Wenn Goethe's olympisches Haupt für die „lieben, belehrenden Blätter" Dank nickte, so soll der Respect vor ihm uns Andere nicht abhalten darüber anders zu denken. Forkel's Hauptfehler war, dass die Kunst und Weise Sebastian Bach's für ihn der absolute Kunststandpunkt war, und hätte er seine Musikgeschichte beendigt, so würde muthmaasslich Bach darin dieselbe Rolle spielen, wie sie in Oulibicheff's bekanntem Feuilletonartikel, der im zweiten Bande seiner Biographie Mozart's steht, der Componist des Don Giovanni spielt — die Rolle des stolz in seinem Triumphwagen dahinrollenden Siegers, um dessentwillen der ganze Vortrab in langer Reihe voranmarschirt, und dem sich nur noch allerlei obscurer Plebs nachdrängt. Forkel hat seinen Credit durch seine eigentlich ein ganzes Buch bildende Riesenrecension über Gluck ruinirt; nicht leicht hat sich ein Missgriff so schwer gerächt! Für den Griechen Gluck konnte Forkel, das Prototyp eines Magisters und Stubengelehrten, der ungriechischeste Geselle von der Welt, freilich keine Sympathie hegen. Dieser antigriechische Geist oder Nichtgeist Forkel's macht eben aus dem ersten Bande seiner Musikgeschichte ein bei allem werthvollen Inhalte doch eigentlich völlig unleidliches Opus. Forkel hat die alten Schriftsteller gelesen, excerpirt; wo in einem Winkelchen der Deipnosophistai oder des Pollux'schen Onomastikon eine kleine Notiz über Musik steht, sucht er sie sicherlich heraus, aber die „Antike" (nach des Dichters Worten) „bleibt ihm Stein". Es ist spasshaft, wenn er die Musik „unter den Göttern" und „den Halbgöttern" so trocken pragmatisch abhaspelt, als schreibe er etwa eine Chronik der Thomanercantoren; und wahrhaft unvergleichlich ist seine Behandlung der Mythen, wenn er z. B. als Erz-Euphemerist versichert: es lasse sich aus vielen Stellen alter Schriftsteller schliessen, „dass wirklich einmal eine Person unter dem Namen Apollo gelebt haben müsse, welche

ihrer grossen, schönen und dem menschlichen Geschlechte nützlichen Handlungen wegen nach ihrem Tode vergöttert und für die Sonne gehalten worden ist", und „dass Apoll die Lyra und Pfeife nach damaliger Art vorzüglich gut zu spielen gewusst und wahrscheinlich durch diese Geschicklichkeit sich den Namen eines Gottes der Musik erworben habe"; dass ferner „Bacchus in seinen jüngeren Jahren Trinkgelagen sehr ergeben gewesen sein soll" und folglich bei seinen Festen „die Trunkenheit nebst ihren Folgen unvermeidlich war", dass die Satyrn, Feld- und Waldgötter wahrscheinlich „nichts Anderes als Orangutangs" gewesen sind. Natürlich, wenn die Götter Menschen sind, so müssen die Halbgötter Orangutangs und die Heroen vermuthlich gemeine Paviane sein. Die Perle des Ganzen aber ist der Paragraph zwanzig, wo er die Liebesgeschichte des Attys und des Apoll mit Cybele völlig im Sinne der skandalösen Chronik einer deutschen Kleinstadt erzählt, gleichsam als sei Fräulein Cybele die Tochter des Herrn Bürgermeisters, die sich mit dem Stadtschreiber verging und dann mit einem Orchestergeiger in die weite Welt lief. Dieser erste Band erschien 1788, wo Deutschland schon längst einen Lessing und Winkelmann besass, die Forkel Beide kennt und citirt. Wer dem antiken Geiste so völlig fremd bleiben konnte, für den war auch die antike Musik etwas völlig Unverstandenes, und so wurde Forkel, wie ihn August Boeckh (de metr. Pindari) nennt, *veterum castigator acerrimus.* Seine Verachtung der antiken Musik ist wenigstens für Deutschland maassgebend geworden, zumal die trefflichen neueren Arbeiten eines Friedrich Bellermann u. A. vielen schon durch ihre streng philologische Fassung unzugänglich geblieben sind.

Im zweiten Bande der Forkel'schen Musikgeschichte, der 1801 erschien, hat der Autor mit einem Fleisse, einer Gewissenhaftigkeit und einem kritischen Blicke und Takt, welche gar nicht genug anzuerkennen sind, ein unschätzbares Material gesammelt, woran aber freilich seinem Vormanne Gerbert ein nicht unbedeutender Antheil gebührt. Es zu gruppiren gewinnt Forkel keine Zeit, er ladet seine kostbare Fracht ab, wie es fallen und liegen mag, kaum dass er nothdürftig die chronologische Ordnung einhält. Zu irgend einer Uebersicht, geschweige denn zu einer Gesammtanschauung bringt er es nirgends, höchstens sagt er gelegentlich und beiher über eines und das andere kurz und trocken

seine Meinung, dann aber mit Einsicht und Verstand. Lesen lässt sich sein Buch gar nicht, aber mit grossem Nutzen studiren. Es bleibt bis jetzt noch immer ein Hauptwerk. Die trockene Verständigkeit Forkel's, der magisterhafte, breitprosaische Grundzug seines Wesens giebt ihm eine gewisse Aehnlichkeit mit Gottsched und Nicolai, merkwürdigerweise aber konnte er seinem Sebastian Bach gegenüber doch zum Enthusiasten werden. In der Vorrede zu Bach's Leben und im Schlusscapitel dieses Werkes wachsen seinem Geiste ordentlich poetische Flügel!

Das allbekannte Buch des Mannes, in dem ich einen nahen Verwandten verehrend werth halte, und durch den ich persönlich zu dem Studium der musikalischen Archäologie zuerst geleitet worden bin, die „Geschichte der europäisch-abendländischen Musik" von Kiesewetter, ist der Fassung nach gerade das Gegentheil von Forkel's Buche — sehr wenig Detail, dagegen fast Zeile für Zeile ein Resumé, das nur als das Ergebniss tiefer und umfassender Gelehrsamkeit anerkannt werden muss, wenn man sich die Mühe giebt, es, analytisch vorgehend, auf seine Gründe zurückzuführen. Der Autor bringt (der erste) in den ungeheuern Stoff Ordnung und Zusammenhang, wiewohl seine Anordnung nach epochemachenden Häuptern der Kunst ihr Bedenkliches hat, da er z. B. Sebastian Bach und Händel nicht einzureihen vermag und sich mit der meines Erachtens sehr zu bestreitenden Aeusserung hilft: „sie haben eine eigene Periode begonnen und beschlossen". Kiesewetter's Buch hat zur Verbreitung von Kenntnissen über Musikgeschichte ohne Zweifel sehr viel beigetragen. Kiesewetter hat die Paralipomena seiner Musikgeschichte, in welcher er vorzüglich die Gesangmusik, die Contrapunktik und die kirchliche Kunst im Auge behält, in seinen gehaltvollen „Schicksalen des weltlichen Gesanges" zu einem höchst anregenden selbständigen Werke ausgeführt, und hätte vielleicht, wäre ihm die Zeit dazu vergönnt gewesen, in einem dritten Werke die von ihm gar zu wenig berücksichtigte Geschichte der Instrumentalmusik nachgetragen und so seine Arbeiten vollständig gerundet und geschlossen. Statt dessen hat er der Welt in seiner „Musik der Araber" ein Geschenk gemacht, dessen Werth man erst lebhaft fühlt, wenn man das früher über den Gegenstand Geschriebene bei de la Borde, Villoteau u. A. vergleichend danebenhält. Das Glück unter Leitung eines Orientalisten wie Hammer-

Purgstall die Originalquellen studiren zu können, hat er mit aller Umsicht benutzt, und es wäre nur zu wünschen, dass er öfter, als er es gethan, den Text seiner Quellen wörtlich citirt hätte.[1]) Höchst instructiv ist endlich die von ihm zusammengestellte handschriftliche „Galerie alter Contrapunktisten" (d. h. eine Auswahl in Partitur gesetzter, ihre Zeit und ihre Autoren charakterisirender alter Tonwerke), welche derzeit ein Besitzthum der Wiener Hofbibliothek bildet. So durfte Coussemaker von dem verdienstvollen Manne mit Recht sagen: „un auteur, qui jouit en Allemagne de la plus juste estime, et dont le nom seul fait presque autorité en matière musicale."[2])

Seitdem hat die rastlos arbeitende Forschung neue Schachte eröffnet und goldhaltiges Erz an's Tageslicht gefördert. Insbesondere erscheint Coussemaker's „Histoire de l'harmonie du moyen âge" durch die mitgetheilten Werke des Fra Angelico Ottobi u. a. als eine höchst wichtige Ergänzung des Gerbert'schen Sammelwerkes und leuchtet in jene dunkle Periode hinein, die Kiesewetter als „Epoche ohne Namen" bezeichnet. Möge nur auch Fétis sein in der „Biographie universelle des musiciens" gegebenes Versprechen lösen und die so inhaltreichen, wichtigen Schriften des Johannes Tinctoris, in deren Besitze er ist, veröffentlichen.[3]) Auf die tiefgelehrten Arbeiten des eben genannten belgischen Forschers (dem nur leider zuweilen seine bewegliche Phantasie einen Streich spielt), insbesondere sein vorhin erwähntes biographisches Lexikon, auf die geist- und inhaltreichen Bücher Winterfeld's, auf die sich ehrenvoll anschliessenden Schriften Heinrich Bellermann's, Weitzmann's, Otto Lindner's u. s. w. brauche ich wohl nur hinzuweisen.[4]) Viel geistreich verarbeitetes Material

---

1) Die entsprechende Abtheilung meines Buches basirt zum grösseren Theile auf die Daten der Kiesewetter'schen Monographie. Vielleicht finde ich in der Folge Zeit, mit Hülfe des gelehrten Orientalisten Hrn. Behrnauer aus den wichtigen arabischen und persischen Handschriften der Wiener Hofbibliothek noch mancherlei neues Material herauszuheben.

2) In dem Traité sur Hucbald.

3) Ich mache Musikfreunde darauf aufmerksam, dass sich zu Wien in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde eine wortgetreue Abschrift dieser Werke befindet.

4) Schade, dass Dehn, der gelehrte Kenner, nicht Zeit oder Stimmung zu einem umfassenden Werke fand.

für Musikgeschichte haben auch Otto Jahn und Chrysander in ihren classischen Büchern über Mozart und über Händel niedergelegt. Endlich kann ich das mit allgemeinem und verdientem Beifall aufgenommene brillante, ungemein geistvolle Buch Brendel's nicht mit Stillschweigen übergehen.

Nach diesen und ähnlichen Vorgängern möchte es leicht kühn genannt werden, der Welt abermals eine Geschichte der Musik zu bieten. Das ist aber das Schöne und Erfreuliche der Wissenschaft, dass von ihr eine Bahn zum Wettlaufe nach dem krönenden Ziele geöffnet wird, auf der für Viele zugleich Raum ist, und dass Niemand so verblendet sein darf zu meinen, er schliesse mit seiner Arbeit die Sache ein- für allemal ab. Insbesondere bei dem Geschichtschreiber (auch wenn es sich um Kunstgeschichte handelt) kommt es, nebst der einfachen Kenntniss der besprochenen Thatsachen, welche ohnehin vorausgesetzt werden muss, auf Anordnung und Darstellung an. Ueber letztere sei mir eine vorläufige Bemerkung erlaubt. Bei der Disposition des Stoffes schwebte mir die völlig in der Natur der Sache liegende Anordnung vor, welche auch Kugler für sein treffliches Handbuch der Kunstgeschichte gewählt hat. Kugler beginnt mit den „Vorstufen künstlerischer Gestaltung", mit den ersten rohesten Aeusserungen des bildenden Formensinnes im nordeuropäischen Alterthum, in Nordamerika, den Südseeinseln u. s. w., und lässt (bis dahin mit Recht statt der rein chronologischen Darstellung den Culturgrad zum ordnenden Principe erhebend) **dann** erst das alte Aegypten folgen, dem sich das hellenische u. s. w. Alterthum anschliesst. Die Kunst Hindostans und seiner Nachbarländer wird erst nach den Anfängen der christlichen Kunst eingereiht.

Ich habe aber, da sich bei den primitiven Anfängen der Tonkunst ein stetigerer Fortschritt des Bildungsgrades zeigt, der in der Kunst der Chinesen, Hindus und der asiatisch-mohamedanischen Völker seine relative Höhe erreicht, um das Zusammenhängende nicht zu zerreissen, die Darstellung bis zu den genannten Völkern in einem Zuge fortgesetzt, was mit Hinblick auf das uralte Reich der Chinesen und die uralte Cultur Indiens nicht einmal ein Verstoss gegen die Chronologie heissen kann. Die Perser und Araber sollten freilich strenge genommen erst in den Zeiten des siebenten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung und so fort weiter be-

sprochen werden; aber dort würde sich die Sache denn doch gar zu episodisch und unbedeutend ausgenommen haben, und der schon nach dem Maasse der beiderseitigen geographischen Gebiete bedeutungsvolle Gegensatz zwischen europäisch-abendländisch-christlicher Musik und asiatisch-orientalisch-mohamedanischer Musik wäre nicht fühlbar geworden, wenn letztere nur als kleine Enclave der anderen aufgetreten wäre. So hat denn das erste Buch mehr einen geographisch-ethnographischen Charakter angenommen, welcher aber den historisirenden Hauptzug des Ganzen nicht verleugnet, und ich durfte mich also nicht etwa auf Untersuchungen über slavische, magyarische, finnische, skandinavische u. s. w. Volkslieder und Volkstänze einlassen. Das zweite Buch mit seinen Schilderungen des alten Aegypten, Phönikien u. s. w. hat einen gewissen culturhistorischen Grundzug. Erst mit Griechenland tritt die eigentliche Musikgeschichte, insbesondere in den der antiken Musiktheorie gewidmeten Abtheilungen entschieden hervor. Ich wage zu glauben, dass ich mit der Besprechung Aegyptens zu der modernen Wissenschaft der Aegyptologie, auf deren Resultate unsere Zeit stolz sein darf, einen kleinen Beitrag geliefert habe, wiewohl schon im Texte des toskanischen Expeditionswerkes (von Rosellini) sehr gute Bemerkungen über ägyptische Musik stehen.

Eine Geschichte griechischer Tonkunst soll meines Erachtens etwas Anderes sein als ein Potpourri von Mythen und von Histörchen und Anekdoten aus dem Athenäus, Plutarch, Lukian u. s. w., dem die *septem autores* der Meibom'schen Sammlung, Ptolemäus u. s. w. im Auszuge angehängt werden. Zu zeigen, dass die Tonkunst in dem reichen Leben der Hellenen einen wesentlichen Factor bildete und damit innig verbunden war, dass zu einem vollen Verständnisse griechischen Wesens neben der bildenden Kunst und Dichtung auch die Musik als ein jenen anderen Künsten Gleichberechtigtes, Ebenbürtiges berücksichtigt werden muss, war der Gesichtspunkt, von dem aus ich den betreffenden Abschnitt ganz vorzüglich abgefasst habe. Ich war bemüht zu zeigen, dass die griechische Musik wurde und war, was sie nach ihrer ganzen Stellung im griechischen Leben sein sollte, und dass es einerseits ein völliges Missverstehen ist, wenn man sie als ein in stammelnder Unmündigkeit an angeborner Schwäche verstorbenes

Kind ansieht, als wenn andererseits die italienischen und sonstigen Hellenisten des 16. Jahrhunderts von einer der modernen Musik unerreichbar gebliebenen Herrlichkeit derselben träumten. In der Darstellung der historischen Entwickelung hatte ich an den Geschichten griechischer Literatur von Otfried Müller, Bernhardi u. s. w. schöne Vorbilder, denen ich nachzukommen trachtete, so gut ich es eben vermochte. Das Capitel von der ethischen Bedeutung, welche die Musik für die Griechen hatte, enthält, wie mich dünkt, manche für unsere Zeit beherzigungswerthe Daten. Wenn die folgenden Capitel, welche die antike Musiktheorie (freilich so präcis als möglich) behandeln, vielleicht den Vorwurf der Langweiligkeit erfahren werden, so kann ich nur sagen: die Wissenschaft hat das Recht, zu Zeiten langweilig zu sein. Auch diese wenigen Blätter überschlage, wer nur eine glatt fortgehende Lecture sucht; ich meinerseits konnte nicht übergehen, was zum Verständniss der mittelalterlichen Musik so unentbehrlich ist, als das Verständniss der mittelalterlichen Musik zum Verständniss der unsern. Noch bis in's 16. Jahrhundert hinein, ja bis in den Anfang des siebenzehnten ist die Musik ein zugleich zurück- und vorwärtsblickender Janus. Die antike Theorie durchdringt und beherrscht sie noch immer, aber überall und mehr und mehr zeigen sich schon die Ansätze zu der heutigen Musik, die nach Kiesewetter's Ausspruch „mit der antiken nichts mehr gemein hat, als das Substrat, Schall und Klang". Wer also in der Kunstgeschichte eine Darlegung der organischen Entwickelung der Kunst sucht, wird sich endlich auch mit diesen Theilen bekannt machen müssen, die übrigens als Denkmal der geistigen Arbeit eines hochbegabten Volksstammes auch an sich anziehend genug sind. Der erste Band endet mit dem Untergange der antiken Welt. Dieser Abschnitt in der Geschichte der Menschheit ist zu wichtig, zu tief, als dass ich allenfalls dem äussern Gleichmaass dieses und der beiden beabsichtigten folgenden Bände zu Liebe noch etwas christliche Musikgeschichte hätte einbeziehen sollen. Die Symmetrie der Buchrücken ist allerdings für den Buchbinder die erste und wichtigste Rücksicht, aber für den Autor sicherlich die letzte!

Prag, im September 1861.

A. W. Ambros.

Vorbemerkung des Herausgebers.

Der Chef der verehrlichen Verlags-Firma F. E. C. Leuckart, Herr Constantin Sander, schon von Breslau her mit Prof. Westphal befreundet, dessen Arbeiten in der Geschichte der Musik er wohl zu würdigen wusste, sprach den Wunsch aus, dass dasjenige, was im ersten Bande der Ambros'schen Musikgeschichte über die Musik der Griechen enthalten war, „westphalisirt" d. h. auf den Standpunkt der neuesten Westphalschen Forschungen erhoben würde, womit zugleich die Berücksichtigung dessen verbunden sein sollte, was Herr Gevaert in seiner „Histoire et théorie de la musique de l'antiquité", an Westphal sich anschliessend, vorgetragen hatte. Da ich zusammen mit Westphal in dem Leipziger musikalischen Wochenblatt verschiedene Aufsätze, welche die Harmonik und Rhythmik der alten Griechen betrafen, verfasst hatte und zusammen mit ihm bereits eine auf Aristoxenus zu basirende musikalische Metrik plante, so war ich gern bereit dem Wunsche der Verlagsfirma F. E. C. Leuckart Folge zu leisten. Nach dem Vorgange des seligen Ambros sollte auch für diese Neubearbeitung seines Werkes der Text sich griechischer Citate im Originale gänzlich enthalten, da nun einmal den Fachmusikern, für welche das Buch bestimmt war, die Vertrautheit mit der griechischen Sprache nicht wohl zugemuthet werden könne. Westphal selber hatte diese Rücksicht in seiner bei Veit u. Comp. erschienenen „Musik des griech. Alterthums" gelten lassen. Doch war dort Westphal nicht auf die vielen Einwände eingegangen, welche seiner Auffassung der griechischen Musik von Herrn C. v. Jan, zum Theil gerade in Folge der „Musik des griech. Alterthums", gemacht waren. Somit konnte der Neu-

bearbeitung der Ambros'schen Musik des Alterthumes die Polemik gegen Westphal's und Gevaert's Widersacher nicht erlassen bleiben.

Noch ehe das musikalische Wochenblatt die erste Beurtheilung von Westphal's „Allgemeiner Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach auf Grundlage der antiken“ von Ernst (von Stockhausen) veröffentlichte, noch ehe Otto Tiersch in seiner „Unzulänglichkeit des heutigen Musikstudiums an Conservatorien und Hochschulen“ den interessanten Bericht über den Musikertag in Berlin und dessen Verhältniss zu dem Epoche machenden Westphal'schen Buche mittheilte[1]), war es mir vergönnt, durch den Verfasser selber in Russland mit der wunderbaren Theorie des alten Aristoxenus, welche jenem seinem Buche zu Grunde liegt, bekannt zu werden. In Deutschland arbeitete ich zusammen mit dem Verfasser desselben an einer auf die Aristoxenische Rhythmik sich stützenden musikalischen Metrik, die freilich erst nach langer Zeit vollendet und im Verlage des Herrn E. W. Fritzsch, des Herausgebers des musikalischen Wochenblattes, gedruckt werden sollte. In Deutschland hatte ich mich zusammen mit R. Westphal auch an dessen Studien über das griechische Melos zu betheiligen erwünschte Gelegenheit: der Aufsatz des musikalischen Wochenblattes „Verhältniss der modernen Rhythmik zur antiken Kunst von R. Westphal und B. Sokolowsky“ war eine erste Probe dieser Arbeiten.

---

1) Auf S. 45 dieser Schrift sagt O. Tiersch: „Ist es ferner nicht geradezu eine Schmach, dass Moritz Hauptmann's Natur der Harmonik „und Metrik bei einer ersten Auflage (1853) von nur 1000 Exemplaren „zwanzig Jahre gebraucht hat, um es zu einer zweiten Auflage (1873) „zu bringen? Und ebenso bezeichnend ist der folgende von mir selbst „miterlebte Vorgang. Der Vorsitzende einer Vereinigung von Compo„nisten, Virtuosen und Musiklehrern sah sich durch die Stimmung der „Versammlung gezwungen, bei einem Hinweise auf eine neuerschienene „wissenschaftliche Arbeit, solche Schriftsteller geradezu zu entschuldigen, „welche versuchen, dasjenige systematisch darzustellen, was wir prak„tischen Musiker tagtäglich ausüben. Und hierbei handelte es sich um „die neueste Publikation eines Rud. Westphal, also um eine „Arbeit, von der man vielleicht noch sprechen wird, wenn die Leistungen „der meisten praktischen Musiker jener Versammlung längst zu Staub „und Asche verweht sind.“

Es musste mir daher in hohem Grade erwünscht sein, als der Chef der Firma F. E. C. Leuckart, Herr Constantin Sander, welcher von Herrn Westphal, seinem alten Freunde aus Breslau, mehrere die griechische Melik und Rhythmik behandelnde Schriften verlegt hatte, den ersten Band der Ambros'schen Musikgeschichte nach den neuesten Forschungen Westphal's und des sich an ihn anschliessenden Herrn F. A. Gevaert umarbeiten zu lassen wünschte und mir diese Umarbeitung übertrug. Leider sollte dieselbe verzögert und erschwert werden. Denn während der vielseitige und geniale Musikgelehrte Gevaert den Arbeiten Westphal's förmlich zujauchzte, verhielt man sich in Deutschland über Westphal's Forschungen im Fache der griechischen Musik entschieden feindselig, sowohl von Seiten der Philologen wie der Fachmusiker. Erst in der allerneuesten Zeit hat die deutsche Philologie in Hugo Gleditsch's „Metrik der Griechen und Römer mit einem Anhange über die Musik der Griechen (als Theile des Iwan Müller'schen Handbuches der classischen Alterthumswissenschaft) ein für Westphal überaus günstiges Urtheil abgegeben.[1]) Von Seiten der Musikforscher hat sich ein Aufsatz der diesjährigen Neujahrsnummer des musikalischen Wochenblattes für Westphal's Forschungen eingehend ausgesprochen: der Aufsatz Ernst von Stockhausen's über das Wesen der Aristoxenisch-Westphal'schen Rhythmik, welcher unter dem Motto „Was das Auge sieht, glaubt das Herz“,

---

1) S. 609: „Der Erste, welcher den Versuch einer quellenmässigen Stellung der griechischen Harmonik unternahm, war August Boeckh, der als der Begründer der modernen Wissenschaft von der Musik zu betrachten ist. Eine weitere Förderung verdankte diese dem geistvollen Forscher Friedrich Bellermann, welcher sich durch die Herausgabe der antiken Musikreste und seine Untersuchungen über die Tonleitern und die Notenschrift der Griechen bleibende Verdienste erwarb.

Auf diese Vorarbeiten stützten sich die bewunderungswürdigen Werke Rudolf Westphal's über die griechische Musik und ihre geschichtliche Entwickelung, welche ihm einen der ehrenvollsten Plätze unter den Alterthumsforschern für alle Zeit sichern.

Seinen Forschungen verdankte die Anregung zu einer auf umfassenden Studien beruhenden und gründlichen Darstellung der Geschichte und Theorie der antiken Musik Fr. Aug. Gevaert, der Director des Brüsseler Musik-Conservatoriums.“

den Musikern an einer Freischütz-Arie den Nachweis führt, dass dieselbe bei der vulgären rhythmischen Auffassung, für welche die 33. Auflage von Ludwig Bussler's musikalischer Formlehre als Beispiel herangezogen wird, im besten Falle mehr oder weniger richtig empfunden, aber nur nach der Aristoxenisch-Westphal'schen wirklich richtig erkannt werden könne. Woher die Antipathie der Musiker gegen die Aristoxenisch-Westphal'sche Auffassung, das erhellt aus den von Hugo Riemann im musikalischen Wochenblatt 1883, Nr. 7 ausgesprochenen Worten. Riemann hatte Rud. Westphal's Theorie der allgemeinen Theorie der musikalischen Rhythmik im liter. Centralblatte 1881 mit den Worten angezeigt: „Den Musikern, welche so weit griechisch verstehen, dass ihnen die Termini technici nicht durcheinander gerathen und mehr sind als Worte, deren Bedeutung sie mechanisch auswendig lernen müssen, sei das Buch auf das Wärmste zur wirklichen Belehrung empfohlen.“ Im musikalischen Wochenblatte sagt Riemann: „Jede Neuerung, welche an etwas durch „den Usus Sanctionirtem, und sei dies noch so unvollkommen, zu „rütteln wagt, stösst zunächst auf eine massive Opposition, deren „innerer Grund weder Abneigung gegen das Neue, noch Anhäng-„lichkeit an das Alte ist, sondern nur ein passives Verharren auf „dem einmal eingenommenen Standpunkte, ein Mangel an Beweg-„lichkeit, ein Mangel an Interesse für die Schäden des Alten, wie „für die Vorzüge des Neuen. Nur durch anhaltendes Unter-„miniren oder wiederholtes Anbohren von verschiedenen Seiten „her kann der Koloss Gewohnheit zu Falle gebracht und für ein „Neues Raum geschafft werden.“

Die Abhandlung im musikalischen Wochenblatte über das Wesen der Aristoxenisch-Westphal'schen Rhythmik mag den emsigen Durchforscher der griechischen Musik über die nachtheilige Recension trösten, welche der dritten Auflage seiner griechischen Rhythmik im liter. Centralblatte durch C. v. Jan zu Theil geworden ist. Da ich dies niederschreibe, kommt mir die Anzeige eines unserer namhaftesten Musiktheoreticus, des Berliner Musik-Professor Dr. Alsleben im „Klavier-Lehrer, Musik-pädagogische Zeitschrift“ vom 15. Juni 1886 zu, in welcher es heisst:

„Wer je durch den Gang seiner Studien in der Lage gewesen, „als Musiker auch den Resultaten hervorragender philologischer For-

„scher auf dem Gebiete der griechischen Musik einige Aufmerksam-
„keit zu schenken, sich also mit den Errungenschaften bekannt zu
„machen, welche ein Gottfried Hermann, August Boeckh und Friedrich
„Bellermann aus den Schätzen des griechischen Alterthums mit
„seltenem Scharfsinn und auf Grund tiefer Studien der Nachwelt
„überliefert haben, der muss in Rudolf Westphal, dem Verfasser
„des vorliegenden Werkes, einen durchaus ebenbürtigen Nach-
„folger jener vorgenannten Drei, denen wir die Klarlegung des
„gesunden Fundamentes für das Musikwesen der alten Griechen
„verdanken, erkennen. Westphal hat sich seit Jahrzehnten mit
„der Erforschung des eigenthümlichen Wesens der griechischen
„Musik beschäftigt, und indem er zu seinen bedeutenden philo-
„logischen Eigenschaften eine, wenn auch nicht sachliche, so doch
„aber gründliche Kenntniss und klares Verständniss der classischen
„Musik mitbrachte, so war er durchaus die geeignete Kraft.

„Unter den nach philologischer, historischer und ästhe-
„tischer Seite hin hochbedeutenden früheren Werke Westphal's
„hat aber keines meine Aufmerksamkeit und mein Interesse so
„gefesselt, als die „Harmonik und Melopöie“, die uns das eigent-
„liche Wesen der altgriechischen Tonarten, Tonleitern, Intervalle,
„nach theoretischer Hinsicht aus den Quellen in überzeugender
„Klarheit darstellt. Umfassende Kenntniss aller, man dürfte sagen,
„auch der entlegensten Quellen, der echt philologische Scharfsinn,
„der auch nicht das kleinste sich darbietende Fragment, ja kein
„Wörtchen, keine Partikel ohne gründliche Durchforschung vor-
„überziehen lässt, dazu ein wirklich gesunder, musikalischer Sinn,
„der auch den Abweichungen von der Schulregel sein Ohr und
„Auge nicht verschlossen hat, ermöglichen es dem Verfasser, seine
„ärgsten Widersacher (v. Jan, Guhrauer) ohne Mühe aus dem
„Sattel zu heben, diejenigen aber, welche ihm in Würdigung seiner
„hohen Bedeutung als maassvolle Gegner entgegentreten (Hugo
„Riemann, Heinrich Bellermann), durch sachliche Erwägung des
„Für und Wider, wie ich hoffe, leicht von der Richtigkeit seiner
„Ansichten zu überzeugen.

„Den Lesern dieser Zeitschrift, welche sich auch für die alten
„Quellen unserer Musik interessiren, möchte ich es nahelegen, sich
„mit dem Werke Westphal's bekannt zu machen, da der Verfasser
„durchaus nicht einseitig, nur philologisch, seine Resultate hin-
„stellt, sondern, wo es ihm irgend zur Klarheit beizutragen dünkt,
„auch aus dem Gebiet der abendländischen Musik, ja aus den
„neuesten wissenschaftlichen Errungenschaften der Musik Belege
„beibringt. Eine Vergleichung der Kirchentonarten der christ-
„lichen Musik mit den altgriechischen Tonarten findet überall statt
„und trägt diese entschieden dazu bei, die inneren Beziehungen
„und die Verwandtschaft beider zu klären . . . . .“

Fünfundzwanzig Jahre lang fand Westphal mit seiner Auffassung grossen Widerspruch bei den Musikern Deutschlands: A. Gevaert, Director der grossen Oper zu Paris, später des Musikconservatoriums zu Brüssel, war der einzige, welcher ihm zustimmte, dass die griechischen Tonarten nicht blos in der Tonica, sondern auch in der Dominante und in der Mediante ihre Hauptschlüsse hatten, wogegen die Plagal- oder Kirchenschlüsse den Hellenen des Alterthums nach Westphal's Auffassung unbekannt waren. Schon die erste und die zweite Auflage der Westphal'schen Harmonik undMelopöie der Griechen (1862. 1867), auch Westphal's Musik des Alterthums und des Mittelalters (1868) hatte dies zu erweisen gesucht. Aber erst der dritten Auflage der Westphal'schen Harmonik und Melopöie der Griechen, welche im Anfange dieses Sommers erschien, ist es gelungen, die Gegner zu bekehren, und zwar dadurch, dass Westphal darauf hinwies, auch in unserer heutigen Musik und in der Musik der Kirchentöne werde zwischen vollkommenem und unvollkommenem Ganzschlusse unterschieden. Es verdient darauf aufmerksam gemacht zu werden, dass unsere Musiktheorien diese Unterschiede keineswegs vernachlässigen, dass aber trotzdem diese Thatsache viel zu wenig in das Gemüth der Musiker eingedrungen zu sein scheint: der unvollkommene Ganzschluss auf der Terz oder der Quinte wird von dem Zuhörer viel zu wenig empfunden. Auch Westphal selber, welcher diese Unterschiede nachdrücklich betont, glaubt, dass man sie hauptsächlich in unserem modernen Volksliede und analogen Compositionen der Liedform zu hören bekomme; weniger dürfe man sie in den grösseren Compositionen unserer classischen Meister suchen. Und doch würde sich aus Beethoven's, aus Weber's Claviersonaten ein recht ansehnliches Verzeichniss unvollkommener Hauptschlüsse aufstellen lassen. Geht denn nicht gar in Beethoven's grosser *B*-dur-Sonate das gewaltige Adagio in *Fis*-moll auf den unvollkommenen Schluss in der tonischen Quinte aus? Schliessen nicht gleich die „zwei Melodien“ zu Anfang des Rubinstein-Albums (der Peters'schen Ausgabe) eine jede in der tonischen Quinte? Wo sind diese interessanten Thatsachen bisher von den Musiktheoretikern gebucht?

Zu derselben Zeit veröffentlicht Gymnasialdirector C. Lang im litterarischen Centralblatt vom 3. Juli d. J. über Westphal's dritte Auflage der griechischen Harmonik und Melopöie:

„Der Streit, welcher sich in letzter Zeit zwischen v. Jan „und Guhrauer einerseits und dem bekannten genialen Forscher „auf dem Gebiete der altgriechischen Musik entsponnen hat, dürfte „durch vorliegendes Buch und zwar zu Gunsten Westphal's seinem „Ende wesentlich näher gerückt sein. Weit kürzer als die zweite „Auflage, bringt diese neue Bearbeitung der griechischen Musik „gleichwohl des Interessanten viel und dies in einer recht leben-„digen, wo es noth thut, frisch und siegeskräftig polemisierenden „Form. Insbesondere giebt das fünfte Capitel, welches fast die „Hälfte des Buches einnimmt und mit welchem sich auch die Vor-„rede überblickend und ergänzend befasst, ein glänzendes Zeugniss „von der Ueberlegenheit Westphal's bezüglich des Quellenstudiums „wie in Hinsicht auf allgemeines musikalisches Wissen und Em-„pfinden. Die Verwirrung, welche wie es scheint da und dort „durch den Umstand hervorgerufen wurde, dass dem Vorworte „von II² (der „Metrik") eine nach den ptolemäischen Tabellen „über dynamische und thetische Onomasie unter Anwendung von „sieben Transpositionsscalen entworfene Tafel beigegeben ist, mit „welcher die in I² S. 356 enthaltene, den Unterschied der the-„tischen und dynamischen Onomasie in der Scala ohne Vorzeichen „erklärende Darstellung selbstredend äusserlich, aber auch nur „äusserlich, nicht übereinstimmt: diese Verwirrung muss nun wohl „der ausführlichen, die verschiedenen Ansichten tabellarisch ver-„anschaulichenden Erörterung weichen, welche das neue Buch „S. 136—154, sowie Vorrede S. I—XXIII bietet. Geistvoll und „überzeugender, als v. Jan's Vermengung von *ἁρμονία* und *τόνος* „behufs Deutung der *ἁρμονίαι σύντονοι* und *χαλαραί*, erscheint „uns Westphal's nunmehr vollständig vorliegende systematische „Entwickelung der Dur- und Moll-Gattungen mit Prim-, Quint- „und Terzschlüssen aus der thetischen Onomasie gestützt durch „Stellen aus Aristoteles Probl., Plato, Plutarch und Pratinas."

Da auch der Uebersetzer der bei F. E. C. Leuckart neu erschienenen Schrift über musikalischen Vortrag von Lussy-Vogt im Interesse des Verlegers durch Abdruck der günstigen Zeugnisse Gevaerts u. a. reclamirt, so wird auch der Herausgeber der Ambros'schen Musikgeschichte sich ein wenig Reclame erlauben dürfen, indem er aus dem musikalischen Wochenblatte vom 26. August d. J. Carl Langs Zusatz „Zu Westphals-Sokolowsky's Aufsatz über die vollkommenen und unvollkommenen Schlüsse in der Musik der alten und mittelalterlichen Griechen (s. No. 15—21 d. Bl.)" zur Bequemlichkeit des Lesers seinem Vorworte einverleibt.

„Ein sehr treffendes Beispiel lydischer Octavengattung liegt in der ornamentirten C-dur-Scala des Cembalone Hortensio in „Der Widerspänstigen Zähmung“ von Goetz (III, 2) vor; ferner ist die Melodie von Mendelssohn's „Wasserfahrt“ („Ich stand gelehnet an den Mast“) in reinstem Aeolisch (G-moll ohne fis mit Schluss auf g) geschrieben; endlich erscheint die engrahmige Melodie, mit welcher unsere Kinder das Reigenspiel „Elen auf der Wiesen“ etc. (g g g g a g e etc.; Schluss aber g g g a f f f) vortragen, und C. M. v. Weber's barocker „Reigen“ (Op. 30, No. 5: „Sagt mir an, was schmunzelt ihr: Schiebt ihrs auf das Kirmesbier“ etc.) in den Clavierzwischenspielen (gis bei D-dur) und im zweiten Motiv des Liedes („Tanz einmal mit deinem Bengel“ etc., cis bei G-dur) im hypolydischen Gewande. Ich verweise hier auch — worauf ich in meinem Aufsatze über altgriechische Musik in „Nord und Süd“ (Aprilheft 1880, p. 107 bis 123) aufmerksam gemacht habe — auf Raff's „Frühlingsboten“ No. 3 („Gelübde“), auf den „Heiligen Dankgesang eines Genesenen“ in Beethoven's A-moll-Quartett No. 12 und Berlioz' erste Bearbeitung seiner Oper „die Trojaner“, in welcher bei einem Wettsingen auf das Lob der Dido sich die verschiedenen Zünfte der verschiedenen griechischen Octavengattungen bedienten.“

„Seit Westphal-Sokolowsky in Ihrem geschätzten Blatte S. 238 die griechischen Octavengattungen übersichtlich nach vier Classen dargestellt haben, ist der Westphal'schen Erklärung einer hochwichtigen Stelle bei Plato (vom Staate Buch 3, Cap. 11): „Dass es drei Rhythmusarten gibt . . -, wie es bei den Klängen vier (Arten) sind, aus welchen sämmtliche Octavengattungen sich ergeben“ etc.) in einer philologischen Zeitschrift von dem Oberlehrer Dr. v. Jân in Strassburg eine Erklärung entgegengestellt worden, die ich geradezu als ungeheuerlich empfinde. Die „vier Gattungen“ (Classen, Arten) „von Klängen, aus welchen alle Octavengattungen gebildet werden,“ sollen die vier Klänge des Tetrachords sein (!), „unter denen die Griechen bekanntlich zwei feststehende und zwei verschiebbare unterscheiden, die in allen Tonarten wiederkehren.“ Sieht Hr. v. Jân nicht, dass im Hinblick auf die Klänge des Tetrachords Plato nicht von vier, sondern nur von zwei „Gattungen“ (nämlich den feststehenden und verschiebbaren) hätte reden dürfen? Es liegt hier eine Begriffsverwirrung vor, die Jener ähnelt, welche Herrn von Jân bei der Deutung der *ἁρμονίαι σύντονοι* und *χαλαραί* zugestossen ist, wo er Octavengattung und Transpositionsscala mit einander verquickt hat. Herr v. Jân gegenüber sei endlich auch hier hervorgehoben, dass von den erhaltenen altgriechischen Liedern das Lied „An die Muse“, wie das „an die Sonne“, das ich (cf. „Kurzer Ueberblick über die altgrichische Harmonik“ etc. Heidelberg,

Weiss, 1872) in der Quintlage (die Melodie schliesst mit a) des D-moll Dreiklangs schliesse, unmöglich, wie er meint, mit A-dur-Accord (also plagal) — jedoch ohne Terz — geschlossen werden können. Nach den ausführlichen Darlegungen, welche W. und S. in dem erwähnten Aufsatze (S. 202 d. Bl.) im Anschlusse an das vorzügliche 5. Capitel der dritten Auflage von Westphal's Harmonik und Melopoeie über die Tonarten (Harmonien) der Griechen gegeben, unterliegt es keinem Zweifel mehr, dass die thetische Mese Tonica war, in den dorischen Liedern (Vorzeichen eines b) „An die Muse" und „An die Sonne" also d; musste aber wie Aristoteles sagt im Schlusse die Mese zu Gehör kommen, so ist ein A-dur-Accord mit oder ohne Terz gänzlich ausgeschlossen. Wir hoffen, dass Hr. v. Jân nach Westphal's neuester Darlegung der Tonalitätsfrage sich nicht länger sträuben wird, die Westphal'schen bezüglichen Errungenschaften anzuerkennen, denen der berühmte Gevaert und ein so hervorragender Theoretiker wie Hr. v. Stockhausen ihren Beifall nicht vorenthalten haben. Nach dem Gesagten dürfte die Behauptung berechtigt sein, dass der Ton der Unfehlbarkeit, mit welchem Hr. v. Jân seit vielen Jahren die wichtigsten Westphal'schen Aufstellungen in der musikalischen Philologie ablehnt, ohne irgend Besseres oder Ueberzeugenderes vorzubringen, entschieden unangenehm berühren muss. Ich bin überzeugt, dass, wenn nur einmal der Kreis der für musikalische Philologie sich Interessirenden einigermassen sich erweitert, der mehrfach genannte geistvolle Meister die verdiente Anerkennung finden wird."

Ich darf annehmen, dass mit der Vollendung der dritten Auflage von Westphal's griechischer Harmonik und Melopöie das ungünstige Urtheil, welches 25 Jahre lang von Seiten der deutschen Musikforscher auf Westphal's Auffassung der griechischen Tonarten lastete, seitdem die Gymnasialdirectoren F. Ziegler, C. v. Jan, Guhrauer und Deiters — musikalische Philologen, nicht philologische Musiker — mit Erbitterung dagegen polemisirten, verstummt ist, und dass auch die Musiker über Westphal's griechische Harmonik nicht anders denken werden als die heurige Neujahrsnummer des musikalischen Wochenblattes über die Aristoxenisch-Westphal'sche Rhythmik.

Ambros selber würde, wäre er nicht zu früh für die Wissenschaft von uns geschieden (er konnte durch den Chef des F. E. C. Leuckart'schen Verlags nur noch mit Westphal's Fragmenten und Lehrsätzen der griechischen Rhythmiker 1861 bekannt gemacht werden), über die Musik des alten Griechenthumes und des Orients kaum anders denken, als der Neubearbeiter seines ersten Bandes, welcher nach Westphal's und Gevaert's Forschungen die Musik der alten Griechen nicht mehr wie die früheren Geschichtschreiber der

Musik als eine Vorstufe der Kunst, sondern als eine wirkliche Kunst, und zwar als eine ebenso hoch entwickelte Kunst wie die übrigen Künste der Griechen, wie deren Poesie, Plastik, Architektur anzusehen hat, nur dass die uns überkommenen Denkmäler der griechischen Musik viel geringer und unbedeutender als die der übrigen Künste sind, ganz abgesehen davon, dass insbesondere für die griechische Musik der Kanon der griechischen Kunst galt: „Nicht im Grossen liegt das Schöne, doch im Schönen liegt das Grosse.“

Dass im Grossen das Schöne liege, ist für die Musik eigentlich erst durch R. Wagner gezeigt worden.

Billig hat in einer Geschichte der Musik die des alten Griechenthumes vor der des Orients ihre Stelle. Ambros selber würde gern damit einverstanden sein: tritt doch in seiner Darstellung oft genug der Gedanke hervor, dass gewisse Eigenthümlichkeiten der arabischen, persischen, indischen Musik Entlehnungen aus der griechischen seien, allerdings auch das entgegenstehende Bedenken, ob nicht die Entlehnung auf dem umgekehrten Wege vor sich gegangen sein könne. Dass ich für die Musik der orientalischen Völker vier Kategorien geschieden habe: die alten Aegypter, die alten westasiatischen, die mohamedanischen, die buddhistischen Völker, wird kaum einer Rechtfertigung bedürfen. Auf die Musikinstrumente dieser Völker ist Ambros mit einer dankenswerthen Genauigkeit eingegangen: von ihrer Musik selber wird man nicht eher etwas wissen, als bis die orientalische Philologie sich dieses Gegenstandes in gleicher Weise angenommen, wie Boeckh, Bellermann und Westphal der Musik der alten Hellenen. Einstweilen scheinen sich die nationalen Gelehrten Indiens der alten Musik ihres Landes in energischer Weise zuzuwenden. Im Uebrigen unterschreibe ich Westphal's Worte (Vorrede der bei dem Verleger dieses Buches erschienenen Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik): „Was Ambros' erster Theil des Guten übrig gelassen, ist in wahrhaft reichem Maasse durch den zweiten Theil wieder eingebracht, der uns eine solche Fülle des bisher unbekannten Materials bietet, das der Verfasser aus den Schreinen der Bibliotheken gesammelt hat, dass wir diesen bisher fast unbekannten Zeitraum der Musikgeschichte beinahe ebenso genau kennen lernen können wie die neueren Musikperioden, wenn wir anders die vortreffliche Darstellung des Herrn Ambros mit Fleiss studiren wollen.“

Bad Dangast am Jadebusen, August 1886.

B. v. Sokolowsky.

Inhaltsverzeichniss.

Erstes Buch.

Die Musik der Griechen

von **B. v. Sokolowsky.**

Einleitung.

Erstes Capitel.

Zweitel Capitel.

Das diatonische Melos der griechischen Musik.

Drittes Capitel.

Das nicht-diatonische Melos der griechischen Musik.

(Melos mit ungeraden und irrationalen Intervallen.)

Zweites Buch.

Die Musik der Culturvölker des Orients

von **A. W. Ambros.**

Einleitung.

Erstes Capitel.

Die Musik der Völker des orientalischen Alterthums.

Zweites Capitel.

Die Musik der alten vorderasiatischen Völker.

Drittes Capitel.

Viertes Capitel.

Anhang.

Die Musik der Griechen

von

B. Sokolowsky.

Einleitung.

Die frühere Ansicht über die Musik der Griechen.

Selten ist in der kunsthistorischen Auffassung ein solcher Umschwung eingetreten, wie er auf dem Gebiete altgriechischer Musik bald nach dem Tode des berühmten Verfassers der Musikgeschichte erfolgt ist. Auch bezüglich der mit Sicherheit zu erwartenden praktischen Bedeutung dürfte es nicht allzuweit abliegen, die Auffassung der griechischen Musik von früher und von jetzt mit der frühern und jetzigen Auffassung unserer mittelhochdeutschen Poesie in eine Parallele zu stellen. Friedrich der Grosse noch nahm keinen Anstand, vom Nibelungenliede zu sagen, er würde solches Zeug in seiner Bibliothek nicht dulden. In Folge der durch Jakob Grimm begründeten Regeneration der germanischen Philologie ist das Ansehen der mittelhochdeutschen Poesie in unseren Tagen so hoch gestiegen, dass ein Meister wie Richard Wagner gerade an das Niebelungenlied und an Wolfram's Parsifal seine grössten Tondichtungen anschliessen musste und dass er gar den altgermanischen Alliterations-Formen an Stelle unserer hochdeutschen Reim-Verse sich zuwandte.

Der Contrast der früheren und jetzigen Auffassung der griechischen Musik ist kaum weniger grell. Obwohl der grosse Philologe August Boeckh schon zu Anfang dieses Jahrhunderts der rhythmischen Seite der griechischen Musik, gestützt auf das kurz vorher aus den Bibliotheken hervorgezogene Werk, welches der Tarentiner Aristoxenus, der Schüler des Aristoteles, über den Rhythmus der griechischen Musik hinterlassen hat, diesem

Zweige der alten Musik eine sehr hohe Bedeutung beilegte, glaubte doch noch in den siebenziger Jahren ein namhafter deutscher Philologe aussprechen zu dürfen, dass Aristoxenus in seiner Rhythmik „im halbdunkeln Dämmerlicht der Kindheit" umhertappte und kaum richtig zählen konnte. „Als ich einst," erzählt jener Philologe, „aus Boeckh's Munde hörte: Aristoxenus wird doch haben bis fünf zählen können, wusste ich allerdings besser was sich ziemte, als dass ich dem sichern Meister die Antwort ausgesprochen hätte, die ich dachte: Das ist so sicher nicht." Das schrieb Lehrs, der Königsberger Professor der classischen Philologie im Jahre 1870, als einer seiner Schüler, Herr Brill in Königsberg, den Nachweis zu geben versucht hatte, dass die rhythmischen Sätze des Aristoxenus nicht als Normen für die Versifications-Gesetze der griechischen Dichter herbeigezogen werden dürften!

F. A. Gevaert über die Musik der Griechen.

Und jetzt im Jahre 1883 ertheilt F. A. Gevaert, der Director des Königl. Conservatoriums zu Brüssel, über denselben Aristoxenus, dessen Rhythmik nach der Versicherung eines deutschen Philologen noch im halbdunkeln Dämmerlicht der Kindheit umhertappte und vielleicht nicht einmal bis fünf zählen konnte, das Urtheil[1]): ohne ein sorgsames Studium der Aristoxenischen Rhythmik könne eine Composition unserer grossen Meister in ihrem rhythmischen Bau nicht vollständig erfasst werden. „Je suis convaincu qu'une intelligence complète de la contexture rhythmique des œuvres de nos grands musiciens classiques n'est pas possible sans une étude soigneuse de la rhythmique d'Aristoxène: une théorie moderne du rhythme n'existe pas. Si je ne me trompe, cette idée se trouve exprimée en plusieurs endroits de mon livre; mais vous, vous avez eu l'immense mérite d'en poursuivre l'application logique. Au reste depuis que par la nature des mes fonctions j'ai été amené à tenir journellement le bâton de chef d'orchestre, j'ai pu mettre à profit les connaissances que j'ai acquises dans le commerce du grand théoricien de Tarente, et j'ai taché d'inculquer les principes élémentaires de la théorie rhythmique à mes

1) In einem Sendschreiben an den neuesten Aristoxenus-Herausgeber.

professeurs les plus intelligents, voire même de les familiariser peu à peu avec les termes techniques les plus indispensables. Le progrès que j'ai obtenu — par ce moyen en grande partie — dans l'interprétation des œuvres classiques — tant instrumentales que vocales — surtout au point de vue du *caractère* de l'exécution, a frappé tous les artistes: d'abord les exécutants, ensuite les auditeurs. Ce progrès qui a donné une grande notorieté à notre orchestre, dans un rayon assez étendu, est certainement dû, comme je le disais tantôt, à l'influence de l'esprit antique. Si Dieu me prête vie, et que j'aie le temps d'introduire dans toutes les parties de la pédagogie musicale la substance de cette admirable théorie aristoxénienne, le Conservatoire de Bruxelles pourra réaliser un jour l'une de vos plus fécondes idées. Mais cette transformation de l'enseignement musical demande beaucoup de *prudence* et de *mesure* (soit dit sans calembour); la musique grecque est tenu encore fort en suspicion parmi les artistes de nos jours."

Fürwahr, dieser Erklärung eines der ausgezeichnetsten Musiker unserer Tage zufolge scheint die altgriechische Musik mit der Wiederauffindung und Wiederherstellung des Aristoxenus in derselben Weise für uns zum neuen Leben wieder erwacht zu sein, wie im vorigen Jahrhunderte die bildende Kunst der alten Griechen durch die Arbeiten Winkelmann's. Sie darf nicht mehr, wie dies noch in der gemeinen Fassung von Ambros' Geschichte der Musik geschehen ist, zusammen mit der Musik der Chinesen, Inder, Araber, Aegypter und der alten semitischen Völker unter die Vorstufen der Musikentwickelung gesetzt werden. Denn die Musik eines alten Volkes, von der auch nur bloss die rhythmische Seite der Musik eine solche theoretische Ausbildung zeigt, dass unsere modernen Musiker daraus zu lernen haben, muss als eine in ihrer Weise bereits vollendete Kunst, nicht blos als eine Vorstufe der Kunst bezeichnet werden.

Ueber das grosse Werk, welches der berühmte Director des Brüsseler Musik-Conservatoriums geschrieben, nachdem ihn die Wirren des Jahres 1870 die Direction der Pariser grossen Oper aufzugeben bewogen, „Histoire et Théorie de la Musique de l'antiquité par Fr. Aug. Gevaert. Gand 1875—1881", urtheilt unser Ferdinand Hiller folgendermaassen: „Ich darf es aussprechen, dass es

unserer ganzen, durch die gebildete und ungebildete Welt zerstreuten Tonkünstlergilde zum Stolz und zum Ruhm gereicht, den Verfasser eines solchen Buches einen der Unsern nennen zu dürfen. Gevaert, einst gekrönter Zögling der belgischen Akademie, jetzt Nachfolger von Fétis als Director des Königl. Conservatoriums in Brüssel, ist ein Mann von einer Vielseitigkeit der Bildung und einer Höhe der Anschauung, wie sie, nicht allein unter Künstlern, zu den seltenen Erscheinungen gehört. Alte und neue Sprachen und Literaturen sind ihm gleich geläufig, und in was Allem wäre er nicht zu Hause! Dabei giebt es vielleicht keinen zweiten Musiker, der die Entwickelung seiner Kunst aus ihren Monumenten so gründlich studirt hätte wie er. Er weiss gleichmässig Bescheid in den Gesängen der römischen Liturgie und in denen der Oper seit ihrem Ursprung, und seine Sammlung „Les trésors de l'Italie" ist ein wahrer Schatz von Edelsteinen aus den italienischen dramatischen Componisten der beiden letzten Jahrhunderte. An der Opéra comique in Paris hat er mit seinen Opern „Quentin Durvard" und „Le Capitaine Henriot" grosse Erfolge gefeiert und durch mehrere Jahre war ihm die musikalische Leitung der grossen Oper anvertraut. Der griechischen Musik gegenüber hatte er sich jedoch, wie er uns in seiner Vorrede mittheilt, so gleichgültig verhalten, wie es die meisten Musiker schon gegen das sind, was hinter Sebastian Bach liegt. Wie weit Gevaert diese Ansichten theilte, weiss ich nicht, das aber sagt er, dass es das berühmte Werk Westphal's über die griechische Metrik war, welches einen so vollständigen Umschwung bei ihm veranlasste, dass er sich nun mit der ganzen Kraft seines Wissens und Wollens dem Studium der Musik der Alten hingab. Und wie gross die Kraft, davon legt der vorliegende Band ein imponirendes Zeugniss ab ... In dankbarer Bewunderung bespricht er die Arbeiten Westphal's, denen zu folgen, — die, so weit sie die Musik betreffen, wiederzugeben ihm vor allem am Herzen lag. Indem er auseinandersetzt, von welcher Wichtigkeit, — trotz der Unvollständigkeit der Quellen, trotz dem Mangel an antiken Tonwerken, — es für uns ist, den Zusammenhang der antiken Tonkunst mit der unsern so weit kennen zu lernen, als es vorläufig möglich, nimmt er für seine Thätigkeit das Gelingen der Aufgabe in Anspruch, die Gesetze der griechischen Musik als Musiker für Musiker entwickelt

und die Analogien, welche diese mit der unsern bietet, klarer hervorgehoben zu haben, als dies dem eigentlichen, vorzugsweise für Philologen schreibenden Philologen möglich gewesen sei". So Ferdinand Hiller über Gevaerts antike Musik.

Allen Musikern muss es von hohem Interesse sein, aus dem Vorworte von Fr. August Gevaert's epochemachendem Werke einiges zu vernehmen. Der Verfasser sagt: „Der Ursprung dieses Buches reicht in's Jahr 1865 zurück, wo Westphal's berühmtes Werk über die griechische Metrik mir zuerst bekannt wurde. Damals ging mir über die Musik der alten Griechen, von der ich bis dahin glaubte, sie habe absolut kein Interesse, ein neues Licht auf: ich erblickte in ihr einen Gegenstand, dem der Musiker sein ganzes aufmerksames Studium zuzuwenden habe. Eben so gross wie meine frühere Gleichgültigkeit wurde jetzt die Wärme, mit der ich mir schnell die modernen Arbeiten über diesen Theil der Musik aneignete. Mir kam der Gedanke, meinen Pariser Collegen und Fachgenossen die Ergebnisse meiner Bemühungen mitzutheilen. Ich that es in einigen bei Herrn August Wolff stattfindenden Unterhaltungen. Ich versprach, das Ergebniss dieser Privatunterhaltungen als einen Abriss der musikalischen Theorie der Griechen zu veröffentlichen. So wie ich aber Hand an's Werk gelegt hatte, ward ich inne, dass durch eine so kurze Uebersicht die Vorurtheile, welche so lange auch mich beherrscht hatten, nicht auszurotten sein würden. Seitdem war es mein fester Vorsatz, die griechische Musik in ihrem Zusammenhange darzustellen. Die unfreiwillige Musse, welche mir die schrecklichen Ereignisse von 1870 brachten, führte mich in mein Heimathland zurück und verstatteten mir hier ein gründliches Studium der Originalquellen, dem ich bis dahin mich niemals in vollem Umfange überlassen durfte. So geschah es, dass aus jener Schrift, welche anfänglich ein kurzes Exposé ohne Herbeiziehung des gelehrten Apparates sein sollte, mit der Zeit zu einer ihren Gegenstand bis in die Einzelheiten verfolgende Darstellung geworden ist, wahrscheinlich das umfassendste aller bisher der griechischen Musik gewidmeten Werke.

Ich verhehle mir nicht die Schwierigkeit, für eine Wissenschaft, welche bei den Künstlern so wenig in Gunst steht, das Interesse zu erwecken. Das kommt heutzutage nicht mehr vor,

dass ein Schriftsteller glauben würde seinen musikalischen Lehrsätzen mehr Autorität zu geben, wenn er sich auf die Namen Aristoxenus, Ptolemaeus, Boetius beruft. An der Stelle der Ueberschätzung, mit der man das ganze Mittelalter hindurch bis in die Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts die Theorie der Griechen ansah, ist Unterschätzung getreten.

Der Hauptgrund für diese veränderte Anschauung liegt in der neuen Richtung, welche die Musik seit dreihundert Jahren genommen hat. Von diesem modernen Geschmacke, der vorzugsweise auf die harmonischen und instrumentalen Combinationen gerichtet ist, können wir uns nicht emancipiren. In der Literatur und in den bildenden Künsten hat unser neunzehntes Jahrhundert die Schöpfungen aller Zeiten würdigen gelernt. In der Musik existirt ein solcher Eclecticismus noch nicht. Blos Derjenige, welcher für die besonderen Schönheiten der unisonen Melodie im Kirchen- und Volksgesange empfindlich ist, vermag eine Kunst, in welcher Polyphonie und Instrumentation fast keine Rolle spielt, im Ernst noch eine Kunst zu nennen.

Ihren zweiten Grund hat die Geringschätzung der griechischen Theorie in der Trockenheit und grossen Schwierigkeit dieses Studiums. Was giebt es beim ersten Anblick Zurückschreckenderes, als die musikalische Terminologie der Griechen? Und was die Quellen anlangt, wie schwierig ist ihr Zugang! Die Specialwerke sind im Allgemeinen von Philologen und im Hinblick auf des Griechischen kundige Leser geschrieben; auch kann man sie für die grosse Mehrheit der Musiker als nicht existirend betrachten.

Ein dritter Grund der Geringschätzung liegt in dem Bedenken, mit welchem man die bis jetzt erlangten Ergebnisse aufzunehmen hat. Die Fragen nach den Modi (Octavengattungen), den Tonarten (Transpositionsscalen), den Tongeschlechtern, den Chroai, und ob die Musik der Alten eine einstimmige oder eine mehrstimmige war —, alle diese Fragen haben sich die widersprechendsten Beantwortungen gefallen lassen müssen.

So hat sich die fast sprichwörtlich gewordene Meinung gebildet, welche sich folgendermaassen am besten ausdrücken lässt:

> Von der Musik der Griechen ist nichts Sicheres zu ermitteln. Was man wissen kann, ist für den Musiker nicht wissenswerth.

Das Lesen meines Werkes wird, wie ich hoffe, genügen, um die Nichtigkeit dieser Behauptungen darzulegen. Vor vierzig Jahren konnte man wohl über die griechische Musik so denken, heute nicht mehr. Dank den Arbeiten Vincent's, Bellermann's und Westphal's ist das Studium der griechischen Musik in eine neue Phase eingetreten: die dunkelsten Punkte der griechischen Harmonik sind erhellt; der Rhythmus hervorragender dramatischer Compositionen ist mit annähernder Sicherheit wiederhergestellt; die praktische Musik tritt mehr und mehr aus den dichten Nebeln, welche sie umhüllten, hervor; die wesentlichsten Eigenthümlichkeiten der Kunst in ihren verschiedenen Perioden lassen sich bestimmen.

Will dies aber etwa sagen, die alte Musik der Hellenen lebe für uns in demselben Maasse auf, wie ihre bildenden Künste? Offenbar nein. In unserer Kenntniss der griechischen Musik bleibt eine ausserordentlich grosse Lücke. Wir dürfen nicht hoffen sie ausfüllen zu können. Denn das wäre nur dann möglich, wenn aus der classischen Periode der griechischen Kunst einige Denkmäler entdeckt würden. Auf solche Entdeckungen können wir durchaus nicht mehr hoffen. Das einzige Denkmal alter Composition, dem man einen Ursprung aus der classischen Periode vindicirt hat, — die Melodie einer halben Strophe Pindar's — ist von zweifelhafter Echtheit, auch ist ihr Umfang zu gering, als dass sie grosse Aufschlüsse gewähren könnte.

Nehmen wir an, dass die im fünften Jahrhunderte hereinbrechenden Barbaren nicht ein einziges Bauwerk der voraugusteischen Zeit verschont hätten, und dass wir zum Studium der griechischen Architektur keine anderen Hilfsmittel als einerseits die Doctrin des Vitruv, andererseits einige unbedeutende Denkmäler des zweiten und dritten nachchristlichen Jahrhunderts besässen! Das wäre nahezu die verzweifelte Lage, in welcher sich der antike Musikforscher befindet.

Wollen wir uns über die Resultate, welche bei unserm Studium zu erzielen sind, keine Illusionen machen! Was wir wissen können, ist recht wenig gegenüber demjenigen, was uns leider ewig verschlossen bleibt. Nur in sehr beschränktem Maasse befriedigt es unsere Neugier. Doch würde es verkehrt sein, wenn man behaupten wollte, dass der weltkluge Mann sich entschliessen müsse,

nichts zu wissen, wenn er nicht alles erlernen könne. Können wir nicht das Ganze der antiken Kunst in's Leben zurückrufen, so lassen sich wenigstens einige Theile des Ganzen reconstruiren: die äussere Form lässt sich wiedergewinnen — über die Mittel der Ausführung kann man sich eine hinreichend klare Anschauung bilden — von den untergeordneten Musikdenkmälern, die uns verblieben sind, kann man sich eine eingehendere Kenntniss erwerben und richtiger sie würdigen — die geniale und lehrreiche Theorie der Griechen kann man sich zu eigen machen. Fürwahr! Solche Ergebnisse sind nicht gering zu achten.

Ist es nöthig dies Studium auch noch vom historischen Standpunkte anzuempfehlen? Ich glaube nicht. Für jegliche Untersuchung über die früheren Epochen unserer Kunst ist eine genügende Kenntniss der musikalischen Doctrin der Griechen die unerlässliche Vorstufe. Lassen wir das musikalische System der Araber und Perser, welches ohne Zweifel aus Griechenland herübergenommen ist, bei Seite: es steht fest, dass die früheste Musik der römischen Kirche keine andere ist, als die Musik des gleichzeitigen Roms. Diese christliche Musik ihrerseits ist nach einer Reihe unmerklicher Umbildungen die unsere geworden. So hat — eine höchst auffällige Thatsache! — diejenige der modernen Künste, welche im recht eigentlichen Sinne neu ist, welcher es ganz und gar an einer Tradition zu fehlen scheint, — in Wirklichkeit ihre continuirliche Grundlage in der heidnischen Welt, während die bildenden Künste, die noch heutzutage von den Principien des classischen Alterthumes ausgehen, erst in einer verhältnissmässigen neuen Epoche diese Principien wieder finden mussten. Für die Musik lässt sich keine volle Einsicht über den Ursprung der Kunst, über ihre Formen und Theorien gewinnen, die verschiedenen Phasen ihrer historischen Entwickelung lassen sich nicht verfolgen, ohne dass man zu ihrer ersten Quelle hinansteigt.

Ueber den hohen ästhetischen Werth dieses Studiums giebt es keinen Zweifel. Ein Musiker, bei dem man einen allzu grossen Enthusiasmus für die Vergangenheit nicht voraussetzen kann, spricht sich darüber folgendermaassen aus:

> „Es ist nicht möglich," sagt Richard Wagner in seinem grossen Werke über das musikalische Drama, „es ist nicht möglich über unsere Kunst ernstlich nachzudenken, ohne

ihre solidarische Beziehung mit der Kunst der Griechen zu entdecken. Die heutige Kunst bildet in Wahrheit nur ein Glied in der Kette der ästhetischen Entwickelung des gesammten Europas, die ihren Ausgangspunkt bei den Hellenen hat."

Bedenken wir wohl, dass in keiner Periode der europäischen Geschichte sich die abendländische Musik den Einwirkungen der antiken Welt hat entziehen können. In allen grossen Krisen, welche im Laufe der Jahrhunderte die Gestalt der Kunst geneuert haben, hat der Geist des classischen Alterthumes seine Productionskraft fühlbar gemacht. Seit dem siebenzehnten Jahrhunderte bestanden alle Revolutionen innerhalb des musikalischen Dramas darin, dass man sich dem Ideale der antiken Tragödie anzunähern suchte. In diesem Sinne sind Peri, Gluck, Wagner Schüler der Griechen. Will nicht Wagner, der kühnste Neuerer unserer Zeit, gleich Aeschylus und Sophokles die Doppelperson des dramatischen Dichter-Componisten in sich vereinen?

So weisen historische und ästhetische Bezüge auf das Studium des Alterthumes zurück.

In der That dürfte es vielleicht für die Menschheit und Kunst besser sein in diese Jugendperiode zurückzukehren, wo der Künstler, unbekannt mit der Vergangenheit, unbesorgt um die Zukunft, blos auf die Gegenwart angewiesen, in sich selbst und in den Ideen seiner Zeitgenossen das ausschliessliche Princip seiner Schöpfungen fände.

Wer wird uns aber diesen Frühling zurückgeben? Kann sich etwa die Kunst inmitten einer nach Wissen strebenden Welt isoliren und künstlich für sich allein eine entschwundene Periode der Geschichte verlängern? Kann sie sich aus der gegenwärtigen Gesellschaft ausscheiden und drückt sie nicht trotz alledem das unruhige Streben und den vielseitigen Drang nach Wissen aus? Und überdies, ist es wohl erwiesen, dass die künstlerische Schaffenskraft sich nothwendigerweise durch die Berührung mit den historischen Studien entnerven und entkräften muss? Bietet uns nicht das Italien der Renaissance das grossartige Schauspiel einer Generation, welche mit der genauesten und langwierigsten wissenschaftlichen Forschung zugleich die glänzendsten Kunstschöpfungen aufzuweisen hatte?

Ausserdem wäre es unverständig, die Schicksale einer Kunst vorhersehen zu wollen, welche sich allen Analogien entzieht. Während die Architektur, die Malerei, die Sculptur seit Beginn des Christenthumes den ganzen Kreislauf ihrer Umbildungen durchschritten haben, steht für die Musik die Reflexionsperiode kaum in ihrem Anfange.

Das vorsätzliche Verkennen der antiken Kunst dürfte leicht dazu führen, gegen die Musik überhaupt ein böses Vorurtheil zu hegen und einen Argwohn gegen den bleibenden ästhetischen Werth der gesammten Musik auszusprechen. Wenn die Compositionen des alten Olympus, welche man Jahrhunderte hindurch für göttliche Schöpfungen erklärte, in Wahrheit nichts Anderes als Bizarrerien wären, wie es die Gegner der antiken Musikstudien verachtungsvoll behaupten, mit welchem Rechte dürfte man dann an die Ewigkeit der Bach'schen, Händel'schen, Beethoven'schen Schöpfungen glauben? Diese Meisterwerke, denen unsere Zeit so erhebende Genüsse verdankt, werden etwa auch sie für nachfolgende Generationen zu Räthseln werden? Wäre dies der Fall, dann würde die Musik nichts als ein phantastisches Spielen mit Tönen sein, ohne ernstes Ziel, ohne Wurzel in der Vergangenheit, mit der Voraussicht in's Leere zu verschwinden, kaum werth unter die Künste gezählt zu werden. Glücklicherweise ist dem nicht so: Vernunft und Erfahrung belehrt uns, dass die Zeit, die unerbittliche Zerstörerin der künstlerischen Formen und Vorgänge, nicht die Macht hat, den göttlichen Funken auszulöschen, welcher jede Schöpfung des Genius begeistigt, die einfachste wie die complicirteste.

Hüten wir uns, über die antike Kunst unter dem Vorwande leichthin abzusprechen, dass dort die Harmonie eine sehr untergeordnete Rolle spiele. Ja, die einzigen Musikdenkmäler der alten Welt, welche die Jahrhunderte überdauert haben, gehören der monophonen Melodie an. Ich habe persönlich die feste Ueberzeugung, dass die Werke unserer grossen Tonmeister dem Wechsel der Zeiten widerstehen müssen. Aber die Probe soll erst noch gemacht werden! Die wunderbar schönen Schöpfungen Palestrina's, des letzten und berühmtesten Vertreters der contrapunktischen Musikepoche, existiren nur für die Gebildeten, während die bescheidenen Melodien des Ambrosius noch täglich zu unserm

Gottesdienste erklingen und für Tausende von Christen die einzige Kunstnahrung bilden.

Ich sagte oben: mein Buch sei von einem Musiker für Musiker geschrieben. An diesem Gesichtspunkte habe ich während meiner ganzen Arbeit festgehalten. Ich glaubte niemals in den Ton der Polemik verfallen zu dürfen. Dasselbe würde das Verständniss einer schon an sich nicht leichten Theorie noch schwerer gemacht haben. Bei solchen Fragen, die noch nicht entschieden sind, halte ich die Antworten zurück. Meine eignen Hypothesen — und wie wären bei einem solchen Gegenstande Hypothesen zu vermeiden? — führe ich als Hypothesen vor.

Fast auf jeder Seite des Buches nenne ich den Namen Westphal. Hiernach mag der Leser ermessen, welche Dienste dieser sowohl als Philologe wie als Musikforscher hervorragende Gelehrte der Wissenschaft, mit der wir zu thun haben, geleistet hat."

R. Westphal's spätere Arbeiten über die Musik der Griechen.

Während Gevaert diese Worte niederschrieb (Brüssel, 1. Februar 1875), lebte Rudolf Westphal als Philologe in Moskau und vollendete dort die „Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach auf Grund der antiken und unter Bezugnahme auf ihren historischen Anschluss an die mittelalterliche. Mit besonderer Berücksichtigung von Bach's Fugen und Beethoven's Sonaten von Rudolf Westphal, Ehrendoctor der griechischen Sprache und Literatur an der Universität Moskau. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1880." Der Recensent des Buches in Fritzsch's Musikalischem Wochenblatte (25. Aug. 1881) sagt:

„Je seltener man in der musikalischen Tagesliteratur Werken begegnet, die, mit egoismusloser Hingebung geschrieben, von vornherein durch Neuheit des Inhalts, durch gewissenhafte, streng wissenschaftliche Behandlung, namentlich aber durch praktische Tragweite in die Augen fallen, um so erfreulicher ist die Aufgabe, ein derartiges Werk einzuführen. Durch solche Eigenschaften aber zeichnet sich das vorliegende Buch des Herrn Rudolf Westphal in ungewöhnlicher Weise aus.

Dem Namen des Verfassers begegnet man hier nicht zum ersten Male auf musikliterarischem Gebiete. Von Haus aus Philologe, haben ihn besondere Neigungen frühzeitig veranlasst, seine Aufmerksamkeit und seine Studien vorzugsweise auf solche Specialitäten der altclassischen Literatur zu richten, die, wie Metrik und Rhythmik der Griechen, zur Musikwissenschaft in naher Beziehung stehen. So war er schon bei der von August Rossbach 1854 herausgegebenen „Griechischen Rhythmik“ betheiligt, der er später einen besondern „Anhang“ folgen liess. Im Jahre 1865 erschien sein „System der antiken Rhythmik“, 1872 endlich veröffentlichte er „Die Elemente des musikalischen Rhythmus“, ein Buch, das er selbst einen noch unvollkommenen Versuch genannt hat.

Inzwischen siedelte Herr Westphal nach Russland über, wo er durch längere Jahre an der Universitätsabtheilung des Kaiserlichen Lyceums in Moskau als Docent für philologische Fächer thätig war; in Folge davon ward er den heimathlichen Kreisen in solchem Maasse entfremdet, dass ein neuerdings erschienenes musikwissenschaftliches Werk ihn als „verschollen“ bezeichnen konnte.

Er hatte aber das vorgesteckte Ziel keineswegs aus den Augen verloren, vielmehr das mussereiche Dasein, das ihm die Moskauer Stellung gewährte, dazu benutzt, die Arbeit, die er als die Hauptaufgabe seines Lebens betrachtete, in der jetzt vorliegenden Weise abzuschliessen.. Und so erinnert er nun zu guter Stunde an seine Gegenwart, indem er wiederum, und diesmal mit einer Schöpfung vor die Oeffentlichkeit tritt, die als reife Frucht langjährigen Strebens und unverdrossener Mühen gelten darf, mit einem Werke, in dem man billigerweise einen der wichtigsten neueren Beiträge zur Musikwissenschaft anerkennen muss, das genügende Lebenskraft besitzen dürfte, um den Namen seines Verfassers in dauernder Weise mit der Fachliteratur zu verknüpfen.

Der Grundgedanke des Westphal'schen Buches ist folgender:

Die musikalische Composition gliedert sich, unabhängig von der sog. Takteintheilung, nach Gesetzen (Rhythmik), welche mit denen der poetischen Gliederung (Metrik) identisch sind. Diese Gesetze aber — und das ergiebt sich thatsächlich aus der Betrachtung der Werke der Meister — sind keine anderen als die-

jenigen, welche der griechische Philosoph Aristoxenus vor nahezu 2200 Jahren in seiner Schrift über den Rhythmus entwickelt hat.

— — — — — — — — — — — — — —

Nur unzulänglich kann meine Analyse des Buches sein. Aber sie genügt, um den Leser von dem augenfälligen Gegensatz der ebenso einfachen als streng logischen Aristoxenisch-Westphal'schen Bestimmungen zu den rhythmischen Lehren der bisherigen Musiktheorie zu überzeugen und um ihn begierig zu machen, die erschöpfende und lebendige Darstellung dieser Dinge aus dem Buche selbst kennen zu lernen.

Nicht selten ist es schwer gewesen, auf das Besprechen gewisser Einzelheiten zu verzichten, an denen gerade die praktische Tragweite der Westphal'schen Erörterungen, häufig in unerwarteter Weise zu Tage tritt. Dahin gehören z. B. die Ausführungen über das von dem Verfasser sogenannte kolotomische Taktiren, über den Gebrauch der verschiedenen Rhythmopoiien bei den classischen Meistern, über die Scala der möglichen und praktisch verwendbaren Glieder, je nach verschiedenen Taktarten, namentlich aber auch die zur Lehre vom Auftakt gegebenen Gliederungen Beethoven'scher Sonatensätze (S. 117 ff.), die Ausführungen über die musikalische Wirkung des Auftaktes (S. 131), über den ethischen Unterschied der Cäsuren (S. 148—169), endlich die zur Lehre von der Bedeutung des Taktstrichs und zu der vom sog. Vorton im Nachwort (S. LIX ff.) mitgetheilten Bemerkungen und Notenbeispiele. Allein diese Gegenstände bedürfen der Ausführlichkeit, in der sie von dem Verfasser vorgetragen werden, wo nicht überhaupt verständlich, so doch sicher, um überzeugend zu wirken; statt des beabsichtigten Zweckes: durch sie für die Thesen des Verfassers zu wirken, könnte daher leicht der entgegengesetzte erreicht werden, wenn sie aus ihrem natürlichen Zusammenhange herausgenommen und der ihnen zu Theil gewordenen ausgiebigen Begründung entkleidet werden sollten .....

Was nun die Tragweite der „allgemeinen Theorie der Rhythmik" betrifft, so äussert sich der Verfasser selbst über dieselbe in der bescheidensten, man muss hinzufügen, in viel zu bescheidener Weise:

„Gleich den dieser ganzen Arbeit zu Grunde gelegten rhythmischen Elementen des Aristoxenus," — sagt er (Nachwort,

S. XXXV) — „welche durchaus nicht darauf ausgehen, zu lehren, wie der Componist rhythmisiren soll, sieht auch sie (des Verfassers Theorie) zunächst von allen praktischen Zwecken ab, verfolgt sie in erster Linie ein rein wissenschaftliches Kunstinteresse. Auch wenn sie dem Musiker und Virtuosen durchaus keinen praktischen Dienst leistete, auch wenn der Vortragende nicht im Geringsten durch die Rhythmik zu einer Modification seiner Vortragsweise veranlasst würde, könnte es ihm immer nicht erlassen bleiben, eine genaue theoretische Einsicht in die rhythmische Construction des von ihm vorzutragenden Musikstückes sich zu verschaffen." In ähnlichem Sinne heisst es im Vorwort (S. XXIX):

„Es ist die Hauptaufgabe dieses Buches, in dem Musiker von Fach das Bewusstsein der rhythmischen Gliederung nach Kola, Perioden und Systemen, und dass eben hierin der gesammte Rhythmus bestehe, zu erwecken und lebendig zu machen und ihm zu zeigen, wie er diese Gliederung zum Ausdruck bringe."

Darnach scheint Herr Westphal zunächst nur an die Bedeutung seines Buches für den darstellenden Künstler, für den Vortrag gedacht zu haben, und diese Vermuthung findet übrigens auch darin ihre Bestätigung, dass der Verfasser auch im Laufe des Werkes selbst immer vorwiegend auf Jene Bezug nimmt. Es springt aber in die Augen, dass er dabei eine Hauptsache übersieht, und das ist der Einfluss, den seine Theorie der Rhythmik auf die musikalische Formlehre und auf deren methodische Entwickelung auszuüben nicht verfehlen kann.

Zum ersten Male in neuerer Zeit wird hier eine Theorie des musikalischen Rhythmus dargeboten, die, man muss immer wieder auf diesen Kernpunkt der Sache hinweisen, mit denjenigen Elementen operirt, die thatsächlich dem organischen Bau des musikalischen Satzes zu Grunde liegen. Nicht mit imaginären, zu methodischen Zwecken willkürlich und häufig im Widerspruche mit der Wirklichkeit abgeleiteten Factoren. Es ist nicht recht einzusehen, wie sich die Compositionslehre dem gegenüber davon sollte dispensiren können, solche dem Wesen der Sache entsprechende Notionen den schwankenden Begriffen, mit denen sie bislang operirt hat, zu substituiren. Man braucht dabei beispielsweise nur an die Lobe'sche Formlehre mit ihren Aufgaben der „Erfindung" von sog. „zwei Takten", „vier Takten", „acht-

und mehrtaktigen Perioden" u. s. w. zu erinnern, die dem eigentlichen Inhalte dieser Elemente, sowohl aus deren Umfang, als auch die vernünftige Zergliederung des in ihnen enthaltenen melodischen Materials betrifft, in keiner Weise Rechnung trägt; man braucht blos an die in demselben Lehrbuche und in so vielen anderen übliche Verwendung des Begriffs „Motiv" zu denken, denn auch diesem wird man, nach den Westphal'schen Ausführungen, einen wirklichen methodischen oder selbst, ganz allgemein genommen, analytischen Werth wohl nur noch unter der Voraussetzung rhythmischer Nebenbestimmungen zugestehen können und wollen. [Zweifellos würde die musikalische Formlehre durch Begründung auf das rhythmisch-melodische „Glied" (und dessen Unterbestandtheile), statt auf den Takt und das Motiv, eine Bestimmtheit gewinnen, die sie bisher noch vielfach vermissen liess.]

Es ist überhaupt einleuchtend, wie lehrreich eine genauere Prüfung der von der musikalischen Formlehre seit Reicha bis auf Marx und Neuere aufgestellten Grundsätze, mit Rücksicht auf die Aristoxenisch-Westphal'sche Theorie ausfallen würde, und man darf vermuthen, dass die Uebertragung speciell des formalen Baues der Meisterwerke neue und unerwartete Aufschlüsse über viele Dinge geben wird, welche aufzuklären der bisherigen Methode nicht oder nur ungenügend gelingen konnte. [So würde sich u. A. vielleicht — um einen von M. Hauptmann eingeführten Ausdruck nachzubilden — eine „harmonische" Rhythmik entwickeln lassen, in ähnlichem Sinne etwa, wie das von A. B. Marx, hier allerdings lediglich in Anlehnung an das Rhetorische, bereits für das Recitativ versucht worden ist.]

Der Leser des Buches wird übrigens sehr bald die Erfahrung machen, dass kritische Zweifel den Westphal'schen Lehrsätzen gegenüber nur mit grosser Vorsicht zuzulassen sind. Manchen Dingen, die beim ersten Anblick so überraschend und sonderbar erscheinen, dass man glauben möchte, sie ohne Weiteres verwerfen zu müssen, ist bei näherer Prüfung doch nicht beizukommen [vgl. in dieser Hinsicht u. A. die Lehre von dem einzigen Nachsatz der mehrgliedrigen Periode, sowie die von den sog. proleptischen und akatalektischen Perioden], denn es ist nicht die Art des Verfassers, Behauptungen leichthin und in hypothetischer Manier aufzustellen; was er lehrt, das begründet

er sorgfältig, ja mit einer fast peinlichen Gewissenhaftigkeit, und stösst man doch einmal auf Sätze, deren Entwickelung zunächst noch Zweifel bestehen lässt, so findet sich beim Weiterlesen, dass der Verfasser das etwa schuldig Gebliebene über kurz oder lang nachträgt. Volle Ausführung des Details ist aber hinsichtlich gewisser Einzelnheiten von diesem ersten Theile des Werkes noch gar nicht zu verlangen, und es ist nur billig, das Urtheil über solche bis zum Erscheinen des in Aussicht gestellten zweiten, speciellen Theiles zurückzuhalten. Ueberdies haben derartige Nebensachen vorläufig nur eine untergeordnete Bedeutung. Das, worauf es zunächst ankommt, ist, dass die allgemeinen Grundsätze des Werkes sobald als möglich in weitere Kreise dringen, dort bekannt und gewürdigt werden, und da lässt sich dem Leser nicht dringend genug empfehlen, über dasjenige, was ihm in dem Buche hinsichtlich der Form und der Ausführung individuell etwa weniger behagen mag, im Interesse der Sache hinwegzusehen, um sich mit dem Kern desselben vertraut zu machen. [Dabei ist auch speciell zu berücksichtigen, was der Verfasser im Vorwort (S. XXX) bemerkt: „Wenn das vorliegende Buch auch hauptsächlich im musikalischen Interesse geschrieben ist, so wird es leicht begreiflich sein, dass ich manches Ergebniss meiner Studien, welches von reinem philologischen Interesse ist, nicht unterdrücken mochte. Dahin gehört, was über die secundären Rhythmengeschlechter der Alten, den Logos epitritos und triplasios, über die von G. Hermann sogen. Basis und über die irrationalen Takte des Aristoxenus gesagt ist.“] Mit einiger Mühe mag das Studium der Westphal'schen Rhythmik verknüpft sein, bei welchem gehaltvollen Werke wäre das nicht der Fall? Wer diese Mühe nicht scheut, wird sie aber gewiss reichlich belohnt finden. Niemand, kein praktischer Musiker, dem es um volle Einsicht in die Grundverhältnisse der Kunst zu thun ist, wird umhin können, von den Aristoxenisch-Westphal'schen Elementen mindestens Kenntniss zu nehmen; denn dieselben sind gleich wichtig für den schaffenden, wie für den darstellenden Künstler, insbesondere aber für Jeden, der mit dem Lehrfache zu thun hat oder der als Dirigent, als Leiter von Chorvereinen etc. darauf hingewiesen ist, nichts zu ignoriren, was geeignet ist, den Einblick in die Bedingungen des Vortrages zu schärfen und dadurch die Gründlich-

keit und Selbständigkeit des eignen Urtheils zu steigern. Und dabei besorge nur Niemand — ein recht gewöhnliches Vorurtheil in solchen Dingen! — dass hier nach irgend einer Richtung hin ein Terrorismus ausgeübt werden sollte. Der Verfasser hat es in keiner Weise darauf abgesehen, bewährte alte Anschauungen durch neue zu verdrängen, als radicaler Reformer zu erscheinen, die Berechtigung individueller Auffassung zu beschränken, es „besser wissen" zu wollen, als Dieser oder Jener. Nichts von dem:

„Es ist keineswegs meine Ansicht" — sagt er (Nachwort S. XXXVI) — „und auch nicht mein Wunsch, dass ich mit den aus der Theorie des Rhythmus folgenden praktischen Forderungen über den musikalischen Ausdruck etwas Neues sage. Es gehörte sich aber, dass Demjenigen, welcher mit diesen praktischen Forderungen längst bekannt ist, und welcher sich die betreffenden Gesetze des Vortrages thatsächlich längst zu eigen gemacht hat, der Zusammenhang dieser Vortragsgesetze mit dem Wesen des Rhythmus klar gemacht werde, damit er sich der Gründe, weshalb er so oder so, mit diesem oder jenem Ausdruck zu spielen hat, bewusst werde."

Man kann nicht besser schliessen, als indem man mit dem Verfasser hinzufügt:

„Das wird jedem denkenden Musiker unerlässlich sein."

Neben seiner Theorie des Rhythmus seit Bach arbeitete Westphal in Moskau zugleich an einer schon lange geplanten Gesammtausgabe des Aristoxenus. Dieses Werk „Aristoxenus von Tarent Melik und Rhythmik des classischen Hellenenthums" erschien 1883 in Leipzig bei Ambr. Abel. Es wird dem Leser der Musikgeschichte nicht ohne Interesse sein, wenn ich demselben den Anfang des zu diesem Werke geschriebenen Vorwortes mittheile.

„Dreissig Jahre lang (nach Herodot's Rechnung fast ein Menschenalter) bin ich dem Aristoxenus kaum auf Wochen untreu geworden. Meine schönsten Stunden habe ich im Verkehre mit ihm verlebt. Liess ich mich inzwischen auch zu Catullischen nugae und gar grammatischen inneptiae fortreissen, so habe ich meinen Versuch der Untreue als Heautontimorumenos ein Decennium lang durch freiwilliges Exil, durch Selbstverbannung von dem

liebsten was man hat, dem Heimathlande, gebüsst. Doch der ferne Osten nahm mich gastlich auf, viel freundlicher als ich es verdiente: er gab mir erwünschte Gelegenheit, den Aristoxenus-Studien eine möglichst weite Ausdehnung zu geben, die mir unter den Sorgen daheim versagt war. Es war mir dort verstattet, den Rhythmus Bach's und unserer übrigen grossen Meister eingehend zu studiren, und an ihm die nöthige Parallele für die rhythmische Doctrin des Aristoxenus zu gewinnen. Es ist mir jetzt, als ob mir Versöhnung zu Theil geworden: als ob wenigstens die Manen des alten Tarentiners nicht mehr zürnten; als ob sie, die wie früher die seines Landsmanns Archytas lange auf Erden keine Ruhe finden konnten, zum endlichen Frieden gelangt seien. Denn fern im Auslande liessen sie mich nicht blos das in vollem Maasse finden, was ich früher bei Aristoxenus vergebens suchte, sondern als überreichen Lohn für meine Treue noch etwas Anderes, was weder ich noch irgend ein Anderer bei ihm erwartet hätte. Was mich vor dreissig Jahren zu ihm hintrieb, war das Prognostikon, welches der divinatorische Geist des grossen Meisters G. Hermann der Philologie von der Wiederherstellung des Aristoxenus gestellt hatte. „Si ea quae Aristoxenus peritissimus simul et diligentissimus scriptor litteris mandaverat alicubi reperirentur, non est dubium lucem universae rationi poeseos accensum iri clarissimam.“ Zu meiner grossen Ueberraschung fand ich bei Aristoxenus noch ein Anderes, was weit über die Grenzen jenes Prognostikon hinausgeht, wovon auch Boeckh und alle wir später Lebenden noch nicht das Mindeste ahnten. Denn nicht blos die rhythmischen Formen der alten griechischen Künstler, Pindar's und der Dramatiker, werden, wie ich fern von Deutschland erkannte, zu einer unerwarteten Klarheit durch Aristoxenus erschlossen, mit dem die Berichte Hephaestions und der alten Metriker nun nicht mehr in Discrepanz stehen, sondern auch der Rhythmus der musischen Kunst christlich-moderner Welt wird durch Aristoxenus zum klaren Bewusstsein gebracht. Vor allem und zuerst des gewaltigen Bach, welcher das Alpha und Omega der musischen Kunst, auch in der Rhythmik, ist und sein wird. Ja, Einer ist der Rhythmus der alten und der modernen Meister! Er ist eine der immanenten Ideen der Kunst für alle Völker und alle Zeiten. Bach, dem gottgeliebten, war mit der Kunst des Melos zugleich

auch die des Rhythmus als freundliches Wiegengeschenk durch die Musen dargebracht. Doch nur vom Melos erhielt er ein klares Bewusstsein; der rhythmischen Gesetze, so streng er sie instinctiv auch einhielt, ist er sich schwerlich bewusst geworden. Auch von ihm wird gelten, was der berühmte Neider des Leipziger Thomas-Cantors, der Hamburger Mattheson in seinem „vollkommenen Capellmeister“ von den Musikern der damaligen Zeit sagt: „Die Kraft des Rhythmi ist in der melodischen Setzkunst ungemein gross und verdient allerdings einer besseren Untersuchung, als sie bisher gewürdigt worden. Die Componisten haben in diesem Stücke sowohl als in vielen anderen nicht weniger wichtigen Dingen der melodischen Wissenschaft mit ihrer ganzen Uebung noch nichts mehr erhalten als einen verwirrten oder undeutlichen Begriff, scientiam confusam, keine Kunstform, und sowie der Pöbel rethorische Redensarten braucht ohne sie als solche zu kennen.“

Bei Bach's Nachfolgern war der edle Götterfunken des Rhythmus, wenn auch weniger reich sich entfaltend, doch im Ganzen ebenso mächtig wie bei Bach: bei Mozart, Beethoven und allen den späteren bis auf den heutigen Tag. Aber auch bei ihnen unbewusst. Und bei allen Musiktheoretikern und Dirigenten ist es heute noch genau ebenso, wie es der Verfasser des vollkommenen Capellmeisters von denen seiner Zeit sagt.

Die Hand auf's Herz, ihr grossen und ihr kleinen Componisten, ihr Dichter mit eingeschlossen, wisst ihr, dass eure Muse, einerlei ob bei homophoner, ob bei polyphoner Musik, euch in keinen anderen Kola componiren und dichten lässt, als genau in jenen, welche vor mehr als 2000 Jahren der treffliche Tarentiner auf Grund der musischen Kunstwerke des classischen Hellenenthums und deren Ausführung verzeichnet hat? Wisst ihr, dass ihr auch eure Perioden und Strophen nicht anders als die Griechen zu bilden vermögt? Dass auch die Versfüsse, in denen sich eure Vocal- und Instrumentalmusik bewegt, dem immanenten Geiste der Kunst gemäss keine anderen sind und sein können, als die in der musischen Kunst der alten Hellenen, der dreizeitige, vierzeitige, sechszeitige Versfuss? Und dass auch eure Kola nach derselben Nothwendigkeit stets ein Multiplum dieser Zahlen sind, vollständig oder katalektisch? Kennt ihr Theoretiker diese arithmetischen

Geheimnisse, diese Zahlenmysterien des Rhythmus, die, um in platonischer Anschauung zu reden, der Demiurg als Vater in Ewigkeit — und für die Ewigkeit — erzeugt, und die das Ekmageion des Melos als Mutter empfangen und geboren hat? Es ist nicht schimpflich, sich der arithmetischen Gesetze des Rhythmus nicht bewusst zu sein, denn nur der griechische Theoretiker aus Tarent hat diese Geheimnisse erkannt, und in wissenschaftlicher Beobachtungsgabe für Sachen der Kunst steht nun einmal das classische Hellenenthum allen übrigen Völkern der Cultur voran. Aber noch viel weniger ist es schimpflich (es nicht zu thun, das wäre schimpflich), diese klaren rhythmischen Sätze aus dem Berichte des alten Tarentiners sich anzueignen.

Nicht blos theoretisch, sondern auch praktisch könnten sie für unsere Musik von Bedeutung werden, wenn auch die Dirigenten und Virtuosen sie sich anzueignen die Mühe geben wollten. Wir würden dann unsere Musik rhythmisch hören, was jetzt höchstens für die Vocalmusik, für die Instrumentalmusik so gut wie gar nicht der Fall ist. In der Vocalmusik werden die Ausführenden fortwährend durch die Texteswerte auf die Grenzen der Kola und Perioden aufmerksam gemacht und können nicht umhin, diese Grenzen zu Gehör zu bringen. Hier nimmt man niemals Anstoss, über die Taktstriche hinaus zu gehen, bis man zum wirklichen Ende des rhythmischen Abschnittes kommt, welches fast niemals mit dem Taktstriche zusammenfällt, der seinerseits seinem Wesen nach nichts Anderes als die stärksten Accente markiren soll:

Kéine | Rúh bei Tág und | Nácht·
Báeche vón gesálznen | Záehren·
In | diesen héilgen | Hállén.

Aber wie soll man in der Instrumentalmusik die Grenzen der Kola und Perioden ersehen? Der Taktstrich ist hier, gerade so wie in der Vocalmusik gebraucht, fast niemals Kolon-Grenze. Die älteren Componisten merken niemals jene Grenzen durch Legato-Zeichen an, und die Herausgeber, auch Hans von Bülow, haben sie in vielen Fällen falsch gesetzt. Man lernt sie blos aus dem Studium des Aristoxenus mit Sicherheit bestimmen. Und so muss man darauf gefasst sein, dass man in den meisten Fällen nur das Melos des Componisten zu hören bekommt. Wie viel

man so von der Musik verliert, welche Schönheiten ungehört bleiben, wussten die Alten. So sagt Aristides Quintilianus (offenbar nach Aristoxenus, aus dem er, wenn nicht unmittelbar, doch mittelbar geschöpft): „Den Rhythmus nannten die Alten das männliche, das Melos das weibliche Princip der Musik. Das Melos ohne Rhythmus ist ohne Energie und Form; es verhält sich zum Rhythmus wie die ungeformte Materie zum formenden Geiste. Der Rhythmus ist das die Materie der Tonalität Gestaltende, er bringt die Masse in geordnete Bewegung; er ist das Thätige und Handelnde gegenüber dem zu behandelnden Gegenstande der Töne und Accorde des Melos." Und an einer andern Stelle: „Ohne den Rhythmus bringen die Töne bei der glatten Unterschiedslosigkeit in nachdruckslose Unkenntlichkeit und führen die Seele in die unbestimmte Irre. Dagegen kommt durch die Gliederung des Rhythmus die Materie zu ihrer klaren Geltung, die Seele zu geordneter Bewegung."

Wir sind gewöhnt, von unserer Musik, zumal der Instrumentalmusik, nur das Melos zu hören, müssen uns begnügen, an dem blossen Melos unsern Kunstgenuss zu haben. Das ist immerhin auch schon ein Kunstgenuss, zumal wenn der Musiker von Fach Gelegenheit hat, an vortrefflicher thematischer Arbeit und Stimmführung seine besondere Freude zu haben. Aber die Hellenen hätten sich mit dem Genusse an dem blossen Melos, auch wenn sie in ihrer harmonischen Kunst und Stimmführung auf derselben Höhe wie unsere Musik gestanden hätten, nicht begnügt. Sie hätten das eine Freude an dem sinnlichen Stoffe genannt; sie verlangten ausser dem sinnlichen Melos auch noch den ordnenden Geist des Rhythmus. Es sei mir erlaubt, das Ideal eines rhythmischen Vortrages unserer Musik, wie ich es mir auf Grundlage der Meister der antiken Rhythmopoiie und des Theoretikers Aristoxenus nach und nach herausgebildet habe, in dem folgenden kürzlich zu skizziren.

Die erste Bedingung, ohne die alles Andere eitel sein wird, ist sorgfältige Berücksichtigung der Caesur, mit genauer Erwägung, ob sie an der betreffenden Stelle des Musikstückes männlich oder weiblich ist, denn je nach diesem Unterschiede der Caesuren ist die Wirkung des Musikstückes eine andere. Ich habe dies in meiner Theorie des musikalischen Rhythmus seit

Bach mehrfach auseinander gesetzt. In der Vocalmusik sind die Caesuren durch den gewöhnlich mit Reim versehenen Ausgang des Verses angezeigt. Nur selten hat sie auch Binnencaesuren, wie im Chorale:

> Ach wie flüchtig, — ach wie nichtig |
> sind des Menschen Sachen! ¦

Der protestantische Choralgesang, auch bei Bach, verlangt, dass vor einer Caesur eine Fermate eingehalten wird. Die neueste Zeit ist diesem Verlangen entgegen und will, dass eine jede Note genau so lang gesungen wird wie sie geschrieben ist. Man nennt das den rhythmischen Choral. In der That ist die ältere Weise des Fermaten-Chorales insofern unrhythmisch, als durch das Verlängern der Fermaten-Note die zu einer Periode gehörenden Kola auseinander gerissen und die Musik auseinander gerenkt wird. Aber in dem Verlängern der Note über ihren geschriebenen Werth hinaus, bedingt durch die Caesur, liegt eine natürliche in dem Rhythmus selber gegebene Eigenthümlichkeit, die man sich unter keinen Umständen entgehen lassen darf. An Stelle des Fermaten-Chorales den fälschlich sogenannten rhythmischen Choral setzen heisst das Kind mit dem Bade ausschütten. Schwerlich wird man das in dem Chorale der Bach'schen Cantaten und Passionen zu thun wagen, da Bach selber hier die Fermatenzeichen gesetzt hat. Auf dem hässlichen und entschieden unrhythmischen Zerreissen der periodischen Einheit der Kola durch die maasslose Verlängerung des Schlusses (die Geschmacklosigkeit mancher Organisten erlaubt sich in diesen Fermaten sogar noch ein kleines Zwischenspiel!) würde Bach sicherlich nicht bestanden haben. Aber gegen eine Verlängerung, wie sie Aristoxenus in den Caesuren verlangt, der hier den Chronos alogos annimmt, hätte auch Bach nichts einzuwenden gehabt. Nach Aristoxenus würde nämlich die Fermaten-Verlängerung bei den im dipodischen ¢-Takte geschriebenen Chorälen auf ein einziges ♪ zu reduciren sein: immer genug, um den Rhythmus soweit zum Einhalt zu bringen, dass man hier ein Ende merkt, aber nicht gross genug, um z. B. den vierzeitigen Versfuss zu einem fünfzeitigen zu machen und hierdurch eine wirkliche Störung des Rhythmus zu bewirken. Es hängt nur von dem guten

Willen des den Gemeindechor dirigirenden Organisten ab, den Singenden die ungemessene Fermaten-Verlängerung abzugewöhnen und die maassvolle Aristoxenische Verlängerung, welche nur halben Chronos protos beträgt, an deren Stelle zu setzen. Dann wird dem richtigen rhythmischen Gefühle der Choralgesang der protestantischen Kirche nicht mehr verleidet sein. Wir protestiren gegen Einführung des sog. rhythmischen Chorales, denn die irrationale Verlängerung am Ende des Kolons liegt in dem Wesen des Rhythmus begründet; sie ist so begründet, wie der Reim rhythmisch begründet ist, den unsere moderne Poesie an dem Ende des Kolons nöthig hat und der auf demselben Grunde rhythmischer Klarheit wie die irrationale Verlängerung der Alten beruht. Nur soll durch die Fermaten-Verlängerung die Einheit der rhythmischen Periode nicht zerhackt und auseinander gerenkt werden; die Verlängerung soll keine ungemessene, sondern eine maasshaltige, sie soll griechisch, soll Aristoxenisch sein.

Während beim Vortrage der Vocalmusik der Worttext, namentlich die reimenden Versschlüsse, ein sicheres Merkzeichen für die Gliederung in Kola und Perioden sind, fehlt es in der Instrumentalmusik an einem äusseren Kriterium gänzlich. Denn die Legato-Zeichen, welche manche Componisten zu setzen pflegten, sind in vielen Fällen zweideutig. Deshalb hat auch Lussy für die Bezeichnung der Kola in der Notenschrift andere Phrasirungszeichen vorgeschlagen, ähnlich denjenigen, welche durch die Notirung der Minnelieder in der Jenaer Handschrift überliefert sind und analog auch in populären Liedersammlungen für die Stellen des Athemholens angewandt werden. In der rhythmischen Ausgabe Bach'scher Fugen habe ich dieselben Zeichen (nur in einer dem Auge etwas mehr sichtbaren Form) für die Kolagrenzen angewandt und durch Verdoppelung des Zeichens gleichzeitig die Periodengrenzen angezeigt. Diese rhythmischen Zeichen haben in der That für die Instrumentalmusik dieselbe Bedeutung wie dort in der Vocalmusik. Wie am Ende eines Verses das Legato aufgehoben und frischer Athem geholt wird, so soll auch in der Instrumentalmusik innerhalb des Kolons so viel wie möglich ein Legato-Vortrag bestehen, der nur am Ende desselben oder, wo eine Binnen-Caesur stattfindet, auch am Ende der Dipodie aufgehoben wird. Ein Staccato-Vortrag innerhalb

des Kolons ist meist so unpassend wie nur immer möglich; es ist die „Unsitte des Fingertanzes“, die Beethoven vom Claviere, das „mit der Hand eins sein“ müsse, fern gehalten wissen will.

Aber in der Grenzscheide der Kola, wo auch der Gesang neuen Athem schöpfen muss, ist das analoge Aufheben von Hand und Fingern nothwendig. Wo nur in der einen Stimme ein Kolon-Ende eintritt, die andere Stimme aber den Ton auszuhalten hat, wird auch für diese der sonst durch das Legato-Aufheben zu bewirkende Eindruck durch Anwendung der Aristoxenischen Irrationalität erreicht und dürfte namentlich in solchen Fällen mit Nutzen für das Kolon-Ende verwendet werden. Doch hängt das durchaus von dem Charakter des Musikstückes, nicht blos von dem schnelleren oder langsameren Tempo ab, wie denn auch bei den Griechen die sicherlich nicht schnellen trochäischen Chorlieder des Aeschylus die Irrationalität von sich fern halten. Sorgsames Einhalten der Kola-Grenzen, sei es auf welche Weise es wolle, giebt der Instrumentalmusik den Charakter reliefmässiger Klarheit; es überträgt auf die musische Kunst etwas von dem Wesen der Plastik, in welcher die Griechen auf einer für alle Zeiten unerreichbaren Kunsthöhe stehen. Dies ist es vor allem, was der Vortrag unserer Musik aus der griechischen Kunst sich zu eigen machen soll. Das Melos soll durch scharfes Rhythmisiren durchsichtig und klar werden, soll die unrhythmische verschwommene Sentimentalität, soll die Gedankenlosigkeit, die man als Glätte bezeichnet und in welcher sich die nervösen und musikalischen Mässigkeitsvereinler wohl fühlen, gegen die Energie des scharfen Rhythmus aufgeben. Unsere Musik hat alle Bedingungen des griechischen Rhythmus in sich, da ihn die Componisten, wenn auch unbewusst, in sich hatten; man bringe ihn auch nach Aristoxenus zum hörbaren Ausdrucke! Bach's und Beethoven's Musik wird dadurch in gleicher Weise gewinnen.

Zumal wenn wir auch dies noch von den Griechen lernen, wie die Kola unserer Componisten zur höhern rhythmischen Einheit der Periode zusammengesetzt sind, wenn wir hiernach für die Protasis-Kola der Perioden einen Crescendo-Vortrag, für die Apodosis-Kola den Diminuendo-Vortrag zur Ausführung bringen. Haben wir das von den Griechen gelernt, so wird, zumal unter scharfer Hervorhebung der männlichen Caesuren,

die Beethoven'sche Musik noch in einer ganz andern Weise als bisher „Feuer aus dem Geiste schlagen“; auch Bach wird dann nicht mehr von Lobeanern und anderen Mässigkeitsvereinlern langweilig und altmodisch gescholten werden; jedes Publicum, dessen Genussfähigkeit über den Walzer und den Parademarsch hinausgeht, wird auch den Fugen des wohltemperirten Clavieres, wenn sie rhythmisch vorgeführt werden, mit Entzücken lauschen.

Und das würde die praktische Bedeutung des Aristoxenus für unsere Musik sein! Denn ohne Aristoxenus' Rhythmik würden wir überhaupt von Kola und Perioden — ich will nicht sagen nichts wissen, aber jedenfalls nicht mehr, als was der alte Sulzer am Ende des vorigen Jahrhunderts davon wusste. Und das war herzlich wenig, wenn es auch immer noch viel mehr und besser war, als was Marx und Lobe nach Reicha's Vorgange aus den rhythmischen Gliedern und Perioden gemacht haben. Ohne Aristoxenus fehlte uns überhaupt die Fähigkeit, uns die Rhythmopoiie der griechischen Künstler zur Kenntniss zu bringen.

Die Aristoxenische Rhythmik ist uns nun freilich nicht in einem solchen Zustande überliefert, dass wir sie einfach vorzunehmen brauchten, um die darin enthaltenen Schätze hervorzuholen. Nein, es sind eigentlich nur wenige Blätter, die uns in den Handschriften aus dem so bedeutenden Werke überkommen sind. Aber es liegt in der bewunderungswürdigen Klarheit des grossen Denkers, die auch seine phrasenlose Darstellung beherrscht, dass wir eigentlich viel mehr von ihm haben als uns die Handschriften von seinem Werke überliefern. Um bei ihm auch zwischen den Zeilen zu lesen, dazu gehört nichts als unbedingte, die Zeit nicht schonende Hingebung an ihn und als Vertrautheit mit der Rhythmik unserer Componisten, vor allen Bach's. Die Aristoxenische und die Bach'sche Rhythmik stehen in einem geradezu wunderbaren Verhältnisse. Bach's Rhythmik ist ohne die Aristoxenische nicht zu verstehen, aber auch umgekehrt konnte die Aristoxenische ohne Bach nur in ihren elementärsten Lehrsätzen verstanden werden. Alles, was über diese Rudimente hinausgeht, liess sich nur aus Bach erklären, indem die Bach'sche Musik die praktischen Parallelen für die rhythmische Doctrin des Aristoxenus an die Hand giebt. Bach's

Wohlt. Clav. ist gleichsam die Beispielsammlung zu Aristoxenus. Was der grosse Denker Aristoxenus auf Grundlage der Rhythmopoiie der griechischen Kunst eruirt, das wird von dem grossen Künstler Bach, ohne von den Alten etwas zu wissen, zufolge seiner Congenialität mit den classischen Künstlern des Griechenthums, noch einmal geschaffen, indem sich in dem Kreislaufe der Geschichte die künstlerische Schönheitsidee des griechischen Geistes in dem christlich-modernen Geiste wiederholt. Bei keinem der modernen Rhythmopoiie ist das in solchem Grade, wie bei Bach der Fall. Seinem Melos kommt daher auch die Theorie der antiken Rhythmik praktisch am meisten zu Gute.

Ich erwähne hier auch die zahlreichen Aufsätze R. Westphal's in Fritzsche's Musikalischer Wochenschrift, Sommer 1883, welche im Anschlusse an die Aristoxenus-Ausgabe geschrieben sind: über die C-Takts-Fugen des Wohlt. Clav. und die Cis-Moll-Sonate Beethoven's, — Alles praktische Verwerthungen der Aristoxenischen Doctrin auf unsere moderne Musik. Heinrich Porges spricht deshalb dem Verfasser „den Dank eines praktischen Musikers für die tiefdringenden epochemachenden Forschungen über das Wesen der musikalischen Rhythmik“ aus.

Uebersicht der griechischen Musik.

Dass unsere heutige Theorie des musikalischen Rhythmus, nach der schon Jahrtausende alten Theorie des Griechen Aristoxenus umgestaltet werden wird, ist nur eine Frage der Zeit. In der Rhythmik war die Musik der alten Griechen zu dem Grade der Ausbildung gelangt, dass den modernen Musikern nichts übrig bleibt als von den alten griechischen zu lernen.

Dem Rhythmus ihrer Musik stellen die Griechen das Melos gegenüber. Zu dem Melos gehört alles, was sich auf die Bewegung der Stimme zu höheren oder tieferen Tonstufen bezieht, sowohl in der Melodie wie in der Begleitung. Der griechische Gesang war nur ein einstimmiger. Mehrstimmigkeit des Gesanges war der griechischen Musik unbekannt, er ist eine Errungenschaft erst der christlich-modernen Welt. Dabei ist aber zu betonen, dass die griechische Musik trotz der Einstimmigkeit des Gesanges keine homophone war: zum Gesange kam eine Instrumental-

begleitung hinzu, welche, wie uns überliefert wird, mit der Singstimme nicht unison ging, sondern sich zu dieser polyphonisch verhielt. Es ist uns nicht für eine einzige griechische Composition zugleich die Gesangmelodie und die Instrumentalstimme überliefert. Die Kunst der griechischen Instrumentalbegleitung ist uns unbekannt geblieben. Mit Gewissheit wissen wir nur dies eine, dass sie jedesmal in der Tonica abschloss, während die Gesangmelodie in jedem der drei Töne des tonischen Dreiklanges abschliessen konnte. Damit gewinnen wir zugleich eine genaue Einsicht in das Wesen der griechischen Tonarten, welche nicht sowohl unserer Dur- und Moll-Tonart, als vielmehr den die Jahrhunderte des Mittelalters hindurch bis auf unsere moderne Musik festgehaltenen sog. Kirchentönen entsprachen: dem Aeolischen, dem Mixolydischen, dem Lydischen und Phrygischen Kirchentone. Wir dürfen von der Musik der Griechen bei der eminenten Stellung, welche die Rhythmik einnimmt, getrost der Ueberzeugung sein, dass auch die Stimmführung des Melos nicht allzu tief unter der Behandlung stand, welche die christlich-moderne Musik den Kirchentönen angedeihen lässt. War doch nach dem Berichte des Aristoxenus das Pindarische Zeitalter dahin gelangt, dass innerhalb der instrumentalen Begleitstimmen sogar auf eine gewandte Beantwortung des Themas ein hoher Werth gelegt wurde. Wahrscheinlich aber würde unsere Musik von der Behandlung des griechischen Melos, auch wenn dies Gebiet in derselben Weise wie der antike Rhythmus uns erschlossen werden könnte, nicht viel zu lernen haben.

Die Musik der Griechen steht darin genau auf demselben Standpunkte wie die übrigen Künste derselben, dass sie nicht darauf ausging, durch das Grossartige zu wirken. Wie für die bildenden Künste nur der Orient das Kolossale erstrebt, wie auch die moderne Architektur das Princip des Massenhaften nicht desavouirt, wie dagegen die Baudenkmäler des griechischen Alterthumes denen des Orients und der modernen Welt gegenüber nicht viel anders als Miniaturwerke erscheinen, so müssen wir auch die altgriechische Musik der modernen gegenüber uns denken.

Ein Meisterwerk der griechischen Musik verhält sich zu dem der modernen ebenso, wie auf dem Gebiete der Architektur der

Parthenon und das Erechtheion der Akropolis zu einem Cölner Dome. Bei Athenäus wird erzählt, dass der griechische Künstler Kaphesias einen Musikschüler, der in dem Wahne, jemehr Bravour, jemehr Applaus, ein unrichtiges Forte nahm, mit den Worten zurechtwies:

> „Nicht in dem Grossen liegt das Schöne, sondern in dem Schönen das Grosse."

So ist es selbstverständlich, dass die griechische Musik mit viel geringeren Kunstmitteln als die heutige ihre Wirkungen erreichte. Fast niemals überschritten die sämmtlichen zu einem Musikstücke verwandten Töne den Umfang einer Octave.

„Das grösste Intervall, sagt Aristoxenus (erste Harmonik § 47), welches unsere Stimme (die menschliche und die Instrumental-Stimme) auszuführen vermag, ist das aus der Doppeloctave und der Quinte zusammengesetzte Intervall. Denn bis zu drei Octaven können wir nicht hinaufsteigen. Hierbei muss man jedoch den Umfang nach der Stimmklasse und den Grenztönen (einer einzelnen menschlichen Stimme oder) eines einzelnen Instrumentes bestimmen. Denn leicht dürfte der höchste Ton der Parthenos-Auloi (Sopran-Flöten) mit dem tiefsten Tone der Hyperteleioi-Auloi (Bass-Schalmeien) ein noch grösseres Intervall als das von drei Octaven bilden und auch der höchste Ton des Syrinx-Bläsers wird, wenn man die Syrinx verkürzt, mit dem tiefsten Ton des Auleten ein grösseres als das genannte Intervall ergeben. Ebenso auch die Knaben-Stimme mit der Mannes-Stimme vereint". Den Tönen einer einzigen Stimme genügte bis über die Zeit Plato's hinaus eine Duodecim-Scala oder gar eine Octave. Verfährt die Kunst nach dem Grundsatze: Das Schöne liegt nicht im Grossen, sondern das Grosse im Schönen, so genügt ihr dieser Tonumfang. „In den vierstimmigen Sätzen überschreitet z. B. Palestrina selten einmal den Gesammtumfang von zwei Octaven und einer Quinte, zwei Octaven und einer Quarte, zwei Octaven und einer Sexte, und diesen Umfang überschreitet Palestrina sogar in achtstimmigen Sätzen nur selten." (Heinrich Bellermann, Contrapunkt. 1877 S. 27.) Der heutigen Musik würde mit solchen Scalen-Umfängen nicht gedient sein.

Sicherlich auch nicht mit dem Ton-Materiale der Instrumente, dessen sich die Griechen zur Begleitung des Gesanges bedienten. Von Klangfülle und von Klangfarbe kann da gar nicht die Rede sein. Heinrich Bellermann (a. a. O. S. VII) sagt: Auch in unserer christlich-modernen Musik gab es Zeiten, „in denen der Gesang allein für kunstgemässe Musik gehalten wurde und noch nicht durch den schädlichen Einfluss der Instrumentalmusik verdorben war. Gewiss hat die Instrumentalmusik auch ihren Werth und ihre Berechtigung: so lange sie sich nämlich in den bescheidenen Grenzen einer Nachahmerin des Gesanges hält und von jenem ihre Gesetze ableitet. Im Laufe der Zeiten, schon seit Anfang des achtzehnten Jahrhunderts und noch früher, hat dieses Verhältniss sich aber geradezu umgekehrt."

Mit den Instrumenten war es bei den Griechen gegenüber den gewaltigen Instrumentationsmitteln der heutigen Musik wahrhaft ärmlich bestellt. Was hätte wohl der Grieche von den heutigen Klangeffecten gesagt? Er hätte sie sicherlich nicht verstanden. Denn jenes Instrument, welches in der klassischen Musik der Griechen die hervorragendste Rolle spielt, die

„Goldne Phorminx, Apollo's und der veilchengelockten
Musen gemeinsam Kleinod,
auf die der Tanzschritt lauscht, der Festfreude Anfang,
und deren Zeichen die Sänger gewärtig sind!
Wenn sie in Schwingungen versetzt den Beginn der Chor-
anführenden Prooimien erschallen lässt,
erlischt sogar des ewigen Feuers beschwingter Blitz.
Denn dann schläft auf Zeus' Scepter der Aar, das schnelle
Flügelpaar hinabgesenkt . . ."

diese berühmte griechische Phorminx, welche der grösste griechische Lyriker durch die vorstehenden Verse verherrlicht, decouvrirt sich als ein nur harter Klänge fähiges Saiteninstrument, welchem von unseren modernen Instrumenten eine kleine pedallose Harfe am nächsten kommen würde. Sie hatte auch in Pindar's Musik nicht mehr als nur sieben Saiten, von denen niemals zwei zu gleicher Zeit angeschlagen wurden, denn nicht mit den Fingern, sondern mit einem kleinen Metallstäbchen, Plektron genannt, setzte man sie in Bewegung.

Aber es ist bezeichnend genug, dass die Alten von der Musik ihrer Phorminx mehr als von der des Aulos entzückt waren. Entgegen den farblosen harten Klängen des Saiteninstrumentes, deren Tondauer eigentlich immer nur für den Augenblick vorhanden war, in welchem man die Saite anschlug; wo das Nachklingen so schwach sein musste, dass hier kaum von einem Tone die Rede sein konnte; wo ein Legatospiel absolut unmöglich war, — entgegen diesen Phorminxklängen hatte der Aulos, unserer Clarinette gleichend, einen sinnlichen Ton, weniger sanft und weich als keck und leidenschaftlich, der, wie die Alten berichten, das Gemüth nicht besänftigte, sondern gewaltsam zu wilder Bewegung, zum Enthusiasmus und Fanatismus fortriss. Von den beiden Göttern Griechenlands, denen hauptsächlich die musischen Feste gewidmet waren, begünstigte der enthusiastische Cult des Dionysos die Aulos-Musik; der ruhige Apollo dagegen war ihr feindlich gesinnt, denn der Apollinischen Klarheit schienen nur die Phorminxklänge angemessen. Und andere Instrumente als Phorminx (auch Kithara oder Lyra genannt) und Aulos waren bei den musikalischen Aufführungen der Griechen überhaupt nicht im Gebrauch: ein antikes Metall-Blasinstrument, Salpinx genannt, wurde nur für Zwecke des praktischen Lebens, für Kriegssignale und Signale zur Volksversammlung, angewandt. Zwar wurden bei musikalischen Aufführungen auf den Aulos als Mundstück auch wohl eine Salpinx oder Syrinx aufgesetzt, aber Aristoxenus spricht mit sichtlicher Genugthuung von solchen Aulos-Virtuosen, welche sich von den musischen Wettkämpfen zu Delphi lieber gänzlich fernhielten, als dass sie ihren Instrumentenmachern gestatteten, auf den Aulos ein heterogenes Mundstück aufzusetzen.

Alle diese Thatsachen des griechischen Melos lassen sich vom Standpunkte unserer Musik aus verstehen. Blos das verstehen wir nicht, dass die Griechen ihr Melos keineswegs immer in unserer diatonischen Scala, welche auf zweierlei Intervalle (das Ganzton- und das Halbton-Intervall) basirt ist, hielten, sondern dass sie auch solche Scalen anwandten, in welchen andere Intervalle als der Ganzton und der Halbton vorkamen — Intervalle, welche kleiner als der Halbton sind, Viertel- und Dritteltöne u. s. w. Die alten Griechen nennen das ihre en-

harmonische und chromatische Scala. Unsere Musik hat den Griechen die Termini chromatisch und enharmonisch entlehnt, aber in einem vollständig andern Sinne als die Griechen gebraucht. Alles was diejenige Art des griechischen Melos betrifft, welche mit unserer diatonischen Musik übereinkommt, lässt sich verstehen. Das nicht-diatonische Melos der Griechen ist uns vollständig unbegreiflich. Hier verstehen wir in der Quellenüberlieferung im besten Falle den Wortlaut, der Glaube fehlt uns. Wir vermögen uns in eine Musik, welche mit so kleinen Intervallen zu thun hat, absolut nicht hineinzudenken. Wie jene nicht-diatonische Tonstufen geklungen haben, das ist — freilich wunderbar! — akustisch genau überliefert, aber wie man solche Intervalle in der Musik verwenden kann, das soll noch gefunden werden. Nur im Bravour-Gesange der Solisten scheinen diese kleinen für uns nicht verwendbaren Intervalle eine Rolle gespielt zu haben, nichts deutet darauf hin, dass auch der Chorgesang sie gekannt habe. Besonders auffallen muss es, dass im griechischen Sologesange schon in der Solonischen Zeit diese uns so unbegreiflichen Intervalle vorkamen. Nach der Ueberlieferung des Ptolemäus war bei den Kitharoden und Lyroden seiner Zeit (Hadrian und Marc Aurel) das rein-diatonische Melos durch das nicht-diatonische Melos völlig absorbirt, Ptolemäus kennt geradezu keine Musik, die in unserer diatonischen Scala gehalten werde.

Das ist der einzige unerquickliche Punkt in der Musik der Griechen. Hier muss sich unsere Darstellung nur auf Wiedergabe der in den Quellen enthaltenen Thatsachen beschränken.

Aber es mag dies so unerquicklich sein wie es will, wir berichten über griechische Musik doch stets an der Hand genauer Quellen, die von den Forschern jetzt vollständig durchmustert sind.

Das Studium der griechischen Musik scheint nach einem Zeitraume von mehreren Jahrhunderten endlich dahin gelangt zu sein, dass die Ergebnisse desselben der Beachtung des Fachmusikers im höchsten Grade würdig sind. Bei manchen unserer Philologen finden die Resultate immer noch Widerspruch. Es scheint indess nur eine Frage der Zeit, dass jenes System der griechischen Musik, welches einer der scharfsinnigsten Philologen aufgestellt, und einer der ausgezeichnetsten unter den heutigen Musikern —

Dirigent einer Weltoper, Vorsteher eines hochberühmten Musikconservatoriums und sicherlich der am meisten philologisch gebildete unter seinen Collegen — in allen wesentlichen Punkten zu dem seinigen gemacht hat, zur allgemeinen Anerkennung durchdringt. Mit den Gegnern dieses Systemes hat das vorliegende Buch zu sprechen.

Erstes Capitel.

Der Rhythmus der griechischen Musik.

Es ist eine bei allen Völkern wiederkehrende Thatsache, dass die Blüthezeit der künstlerischen Production und die Ausbildung der Kunsttheorie niemals gleichzeitig sind. Der Künstler schafft, aber was er geschaffen, darüber reflectirt er nicht; von einer Kunstleistung treibt ihn die Freude am Schaffen alsbald zu einer neuen. So war es in unserer mittelalterlichen Kunst, so war es auch in der Kunst der alten Hellenen. Dass es in unserer modernen Kunst vielfach anders geworden ist, dass Schiller, dass Schumann, dass Richard Wagner daran gearbeitet haben, das Wesen ihrer Kunst theoretisch festzustellen, beruht darauf, dass ihr Kunstschaffen nicht wie im classischen Alterthume und im Mittelalter ein unmittelbares war, sondern dass ihnen die Kunst früherer Zeiten als unabweisbare Voraussetzung vorlag. Ganz frei von theoretischem Reflectiren über ihre Kunst vermochten sich auch die griechischen Künstler nicht zu halten. So soll der Tragiker Sophokles seine Anschauungen über den Chor in einer eignen Schrift ausgesprochen haben. Im Uebrigen aber darf man sagen, dass die griechischen Dichter und Musiker nur insoweit auf Darstellung ihrer Kunsttechnik eingingen, als es sich darum handelte, Kunstschüler heranzubilden, etwa wie Johann Sebastian Bach seine Söhne und Johann Philipp Kirnberger in die Kunst des reinen Satzes einzuführen suchte. In dieser Weise hatte auch jeder namhafte Künstler des griechischen Alterthums seine Schüler. So wird uns von einer Schule der berühmten Sappho berichtet, so werden uns auch die Lehrer Pindar's genannt, unter ihnen der für die Entwickelung der griechischen Musik bahnbrechende Dithyrambiker Lasos. Selbstverständlich war das, was die griechischen Künstler ihren Schülern mittheilten, nichts weniger als eine vollständige Kunsttheorie, als eine systematische Darstellung. Auch mag von jenen griechischen Meistern

Aehnliches gelten wie das, was Heinrich Bellermann in seinem Contrapunkte S. XIII von dem grossen Bach sagt, dass dieser Mann so unendlich musikalisch begabt war, dass er deshalb als Lehrer gerade in diesem Fache weniger bedeutend war und zu hoch über seinen Schülern dastand. In der wissenschaftlichen Theorie hätte Pindar unmöglich dasselbe wie Aristoxenus leisten können.

Erst in der Zeit Alexander's des Grossen, wo es nicht nur mit der Autonomie der alten griechischen Städte-Republiken, sondern auch mit dem freien Kunstleben des Griechenthumes zu Ende und die gewaltige Productionskraft des classischen Hellenenthumes erloschen war, erst da war für die Theorie der griechischen Kunst die Zeit gekommen.

Die Kunsttheorie bei den Griechen begründete der grosse Philosoph Aristoteles. Bei seiner Aufmerksamkeit auf alle Erscheinungen des gesammten Daseins, sowohl in der Natur wie im Leben der Menschen, konnte er nicht umhin, die grossen Kunstleistungen der Dichter seiner Nation in das Bereich seiner wissenschaftlichen Untersuchungen zu ziehen. So schrieb er seine Poetik, in welcher er durch eingehende Forschung aus den ihm vorliegenden Werken der epischen und dramatischen Poesie die Normen, welche von den Dichtern in ihren Schöpfungen zu Grunde gelegt waren, zu finden suchte. Nur der über die Tragödie handelnde Theil der Aristotelischen Poetik ist auf uns gekommen. Er ist für die Neuzeit von grosser Bedeutung geworden. Besonders glaubten die französischen Dichter aus der Zeit Ludwig XIV. daraus den Kanon für ihre Tragödie entnehmen zu müssen: was Aristoteles als zulässig oder nicht zulässig bezeichnete, wurde auch für die moderne Tragödie als bindendes Gesetz angesehen. Wenn nun aber dennoch die tragische Dichtkunst der Franzosen so wenig dem Vorbilde der griechischen Tragödie entspricht, so hat dies darin seinen Grund, dass die Franzosen mit den Meisterwerken der Griechen gänzlich unbekannt blieben, dass ihnen aus dem Alterthume nur die lateinischen Tragödien des unter Nero lebenden Seneca zugänglich waren, der seinerseits mit der alten griechischen Tragödie nichts mehr gemein hat, während er den Franzosen ohne Weiteres als das Muster galt, welches den Lehrsätzen der Aristotelischen Poetik zu Grunde liege. So konnte man nicht umhin, den Aristoteles gründlich misszuverstehen, und Corneille und Racine glaubten den Vorschriften des griechischen Kunsttheoretikers zu entsprechen, wenn sie, statt im Geiste des grossen griechischen Dichters Sophokles, im Sinne des rhetorisirenden schwülstigen Seneca ihre Tragödien schrieben. Es bedurfte erst eines Mannes wie unseres Lessing's, um zu einem bessern Verständnisse der Aristotelischen Poetik und damit zu richtigeren Normen für das moderne Drama zu gelangen.

Aristoteles' unmittelbarer Schüler, der Tarentiner Aristoxenus, führte die kunsttheoretische Richtung seines Lehrers weiter, indem er sich der mit der Poesie auf's innigste verschwisterten Kunst der Musik zuwandte und diese ganz im Sinne des Aristoteles theoretisch behandelt hat. Gleich seinem Lehrer hielt Aristoxenus öffentliche Vorlesungen. Die sämmtlichen Zweige der Musik zog er in den Bereich dieser seiner Vorträge. Eben diese Vorträge sind es, welche dann (sei es von ihm selber oder von seinen Schülern) veröffentlicht und — obwohl nur fragmentarisch — uns erhalten sind.

Aristoxenus unterscheidet in der Musik das Melos und den Rhythmus. Melos ist alles, was sich auf die qualitativen, durch Höhe und Tiefe bedingten Unterschiede der Töne bezieht, sowohl in der Melodie wie in der Begleitung. Rhythmus dagegen sind die quantitativen Zeitunterschiede der auf einander folgenden Töne. Sowohl von dem Melos wie von dem Rhythmus der griechischen Musik gibt Aristoxenus eine vollständige theoretisch-systematische Darstellung. Für beides hat er ebenso wenig wie Aristoteles für seine Poetik einen Vorgänger. Denn was auch frühere über Melos und Rhythmus gesagt haben, es ist dies alles nur für die Musikschulen zum Zwecke des technischen Unterrichtes, niemals in einer den Gegenstand vollständig und systematisch berücksichtigenden wissenschaftlichen Weise dargestellt worden. Aristoxenus seinerseits wendet sich ebenfalls als Lehrer an seine Zuhörer, aber er will nicht sowohl in der musikalischen Technik als praktischer Musiklehrer Unterweisungen geben, als vielmehr bereits musikalisch gebildeten Zuhörern das ganze Gebiet der Musik in rein systematischer Form vortragen. Kein wichtiger Punkt, der in der Wissenschaft der allgemeinen Musiklehre von den heutigen Theoretikern vorgetragen wird, bleibt in der Aristoxenischen Doctrin vom Rhythmus und Melos unerörtert. Und zwar erörtert Aristoxenus alles in der Weise eines echten Schülers des Aristoteles, der sich in die von seinem Meister aufgestellte Methode der logischen Deductionen und Definitionen wie kein anderer vollständig eingelebt hat; höchstens hat im classischen Alterthume auch noch die mathematische Wissenschaft z. B. die Geometrie bei Euklides in nacharistoxenischer Zeit eine rein logische Darstellung gleich der Melik und Rhythmik des Aristoxenus gefunden. Es ist durchaus wahrscheinlich, dass der alte Musiktheoretiker seine Deductions- und Beweisführungs-Methode dem Studium der vor-Euklidischen Mathematiker, wie dem alten Hippokrates von Chios, abgelauscht hat. Aristoxenus ist im recht eigentlichen Sinne der Logiker auf dem Gebiete der musikalischen Theorie, in seinem Style in der unerbittlichen Klarheit seiner bilderlosen Darstellungsform vielleicht ein noch grösserer Meister als der grosse Aristoteles. Den modernen Musiktheoretikern ist Aristoxenus bei weitem überlegen. Keiner ist in die Begriffe

des einfachen und des zusammengesetzten Taktes, der schweren und leichten Takttheile, der Haupt- und der Nebenbewegungen des Taktirens mit so grossem Scharfsinne eingedrungen, als wie vor mehr denn zweitausend Jahren der Tarentiner Aristoxenus. Und dabei ist wohl zu beachten, dass er überhaupt der erste war, welcher über solche musikalische Thatsachen vom Standpunkte der Wissenschaft aus reflectirt hat, ja für die meisten dieser Begriffe erst einen Namen suchen musste. Dasselbe that Aristoxenus auch in Bezug auf das musikalische Melos. Vor ihm hatte noch niemand daran gedacht, die freilich längst in der Sprache des gewöhnlichen Lebens vorhandenen Ausdrücke, wie Höhe und Tiefe des Klanges, Aufsteigen und Absteigen der Stimme, Intervall und Tonreihe wissenschaftlich zu definiren und klar zu stellen. Besser als dies von Aristoxenus geschehen ist, werden diese einleitenden Punkte auch heute nicht in der allgemeinen Musikwissenschaft behandelt werden können.

Wir versuchen zuerst den Rhythmus der griechischen Musik nach der von Aristoxenus aufgestellten Theorie zu erörtern. Dank den beiden letzten Arbeiten Westphal's: „Aristoxenus von Tarent, Melik und Rhythmik des classischen Hellenenthums. Leipzig, Ambr. Abel, 1883“ und „Die Musik des griechischen Alterthumes nach den alten Quellen neu bearbeitet. Leipzig, Veit & Comp., 1883“ haben wir jetzt von der griechischischen Rhythmik eine bis in's Einzelne gehende Kenntniss, während uns von der griechischen Melik noch mancher Punkt im Unklaren bleibt. Der Grund davon liegt im Folgenden.

Der Aristoxenischen Darstellung nach zu urtheilen ist der Rhythmus der griechischen Musik im Allgemeinen genau derselbe wie der der modernen Musik, nicht bloss bezüglich der rhythmischen Formen, welche die Componisten ihren Schöpfungen geben, sondern auch rücksichtlich der theoretischen Auffassung, ja selbst der Einzelheiten der Taktir- und Dirigirmethode. In allen diesen Stücken sind es nur Punkte von untergeordneter Wichtigkeit, in denen die griechische Rhythmik von der modernen abweicht. Von der griechischen Melik aber lässt sich nicht dasselbe sagen. Trotz vielfacher Analogien zwischen ihr und der modernen, welche viel grösser und augenfälliger sind, als man es bisher gelten lassen wollte, zeigt sich doch darin ein durchgreifender Unterschied, dass in der Musik der alten Griechen auch solche Klänge verwandt wurden, welche der diatonischen Scala durchaus fremd sind, — Klänge, die wir uns für eine moderne Composition gar nicht denken können, und die uns immer unklar bleiben werden, auch wenn wir gerade über die Akustik dieser leiterfremden Klänge — auffallend genug! — durch Aristoxenus und die übrigen alten Musikschriftsteller auf's allergenaueste unterrichtet sind.

Es kommt noch hinzu, dass wir aus der griechischen Melik

nur sehr wenige, durchaus unbedeutende Reste von Kunstdenkmälern besitzen: melische Compositionen aus der Zeit des römischen Kaiserthumes, wo die alte Blüthe griechischer Kunst, der Musik wie der Poesie, längst dahin war. Für den Rhythmus der griechischen Musik sind wir besser daran. Hier sind wir im Vollbesitze zahlreicher Denkmäler aus den classischen Perioden griechischer Kunst. Dies sind die erhaltenen Texte der griechischen Vocalmusik, die Dichtertexte Pindar's und der griechischen Dramatiker. Aus den Texteswörten eines Libretto moderner Vocalcomposition, eines Libretto zum Don Juan, zum Figaro, Fidelio, Messias, würden wir freilich den Rhythmus, welchen der Componist dem ihm vorliegenden Worttexte gegeben hat, so gut wie gar nicht zu erkennen im Stande sein. Aber etwas ganz anderes ist es mit den Worttexten der altgriechischien Vocalmusik. Die griechischen Componisten standen nämlich insofern auf Wagner'schem Standpunkte, als sie nur solche Texte in Musik setzten, welche sie selber als Dichter verfasst hatten. Wir sind von der Schule her gewohnt, uns einen Pindar, einen Aeschylus, Sophokles, Aristophanes als Meister nur der griechischen Poesie zu denken. Ihren Zeitgenossen galten sie nicht bloss als Meister der Dichtkunst, sondern auch als die ersten Meister der Tonkunst. Denn genau wie Richard Wagner es verlangt und in eigener Person zur Ausführung bringt: in der Kunstblüthe des classischen Griechenthumes war der lyrische und dramatische Dichter nicht bloss Dichter, sondern er war Dichter-Componist, der nicht bloss die poetischen Kunstwerke schuf, sondern seine Poesieen in eigener Person in Musik setzte, und, sofern die Poesie für einen tanzenden Chor geschrieben war, auch in der Eigenschaft des modernen Balletmeisters die künstlerischen Bewegungen der Tanzenden zu erfinden hatte. Im Berichte des musikalischen Kunsttheoretikers Aristoxenus sind Pindar und Aeschylus zugleich die classischen Meister der Vocalmusik und der Orchestik, jener Kunst, welche trotz grosser Verschiedenheit im modernen Ballette ihre Analogie hat. Die Einheit dieser Künste mit der Poesie war damals eine so enge und unlösbare, dass es für die Vocalmusik überhaupt keine anderen Componisten als eben die uns wohlbekannten Dichter gab. Sie versificirten ihre Dichtungen stets mit Rücksicht auf den Rhythmus der Musik, welche sie selber ihren Texten zu geben hatten. Bei der grossen Fruchtbarkeit eines Pindar's und Aeschylus, bei der überaus grossen Zahl ihrer lyrischen und dramatischen Werke müssen wir wohl annehmen, dass sie fast gleichzeitig mit dem Schaffen der poetischen Verse auch die Schöpfung des Melos, welches sie denselben gegeben hatten, verbanden. Fast in demselben Augenblicke wo sie Dichter waren, mussten sie auch Componisten des Melos sein. In der Vocalmusik Mozart's, Beethoven's, Händel's, Bach's, Gluck's

ist dies durchaus anders. Dem Musik-Componisten liegt hier ein Worttext vor, den ein Anderer geschrieben, zwar für den Zweck einer musikalischen Composition geschrieben hat, aber immer nur nach solchen Versifications-Normen, wie sie von einem Dichter auch für ein nicht zur musikalischen Aufführung, sondern für die Recitation oder Lectüre bestimmtes Gedicht angewendet werden. Wir können hierbei ganz davon absehen, dass unsere Opern- und Oratorien-Texte an poetischem Kunstwerthe meist durchgängig auf niedriger Stufe stehen, während die Worttexte griechischer Lyrik und Dramatik poetische Meisterwerke höchster Vollendung sind und als Poesieen wohl nicht leicht zu erreichende Muster für alle Zeiten bleiben. Auch Richard Wagner's musikalisches Drama beansprucht nicht, dass sein Worttext auf gleicher Kunsthöhe wie das Melos steht. In den Werken der antiken Vocalmusik aber war dies durchgängig der Fall.

Freilich kennen wir nicht das Melos, welches Pindar und die alten Dramatiker ihren Worttexten gegeben haben. Zu einer Pindarischen Strophe (des ersten Pythischen Epinikions) will der Jesuit Pater Athanasius Kircher in einem Kloster Messina's die handschriftliche überlieferte Musik-Notirung Pindar's wieder aufgefunden und in seiner Mussurgia universalis (p. 541) die Pindarische Melodie mitgetheilt haben. Aber es weist alles darauf hin, dass der gelehrte Pater hier gefälscht hat. (Westphal, Musik des griech. Alterth., S. 326.) In der alten Alexandrinischen Bibliothek wurden die melischen Notirungen in den Textes-Handschriften Pindar's aufbewahrt. Jetzt sind die Mele der Meister des classischen Griechenthums unwiederbringlich verloren. Aber den Rhythmus der antiken Vocalmusik können wir mit Hülfe des Aristoxenus aus den überlieferten Gedichten reconstruiren. Denn im Griechenthum folgte der Componist fast peinlich streng dem versificirten Textworte. Auch der moderne Componist, wenn er anders ein guter Musiker sein will, hält den Rhythmus der zu componirenden Textesverse fest. Aber die vor Wagner lebenden Componisten nahmen nicht nur keinen Anstand, Worte, ja Sätze des Dichtertextes nach Belieben zu wiederholen, sondern der deutsche Vocalmusiker hält überhaupt nur die Regel fest, dass eine Sylbe, welche eine entschiedene Vershebuung ist, auch im Melos als Hebung fungiren müsse. Im Uebrigen darf sich der Componist den Sylben seines Worttextes gegenüber die allergrössten Freiheiten erlauben: eine accentlose Sylbe des Textverses darf er für seine Vocalmusik ohne weiteres als rhythmisch accentuirten Klang verwenden, und welches Verhältniss der Zeitdauer er den Sylben im Melos geben will, bleibt ihm vollständig überlassen. Dagegen war der antike Componist streng an ein bestimmtes Zeitverhältniss der Wortsylben gebunden. Dem mit der Sache

noch nicht Vertrauten wird dies zunächst als eine unleidliche Pedanterie der griechischen Kunst erscheinen müssen. Aber wer in die griechische Rhythmik eingeweiht ist, weiss wohl, dass es sich hier um eine maashaltende Selbstbeschränkung handelt, welche überhaupt der antike Künstler sich auferlegt, eine Selbstbeschränkung, die einer reichen Mannigfaltigkeit durchaus keinen Eintrag thut.

So kennen wir mit Hülfe der antiken, besonders der Aristoxenischen Theorie aus den blossen Worttexten meist auf's genaueste die rhythmischen Formen in den Meisterwerken der griechischen Vocalmusik: der lyrischen Musik Pindar's, der lyrisch-dramatischen Musik des Aeschylus, Sophokles u. s. w. Da uns von der Melik dieser classischen Kunstperiode des Helenenthums durchaus keine Denkmäler vorliegen, da sie unwiederbringlich vernichtet sind, so muss die rhythmische Seite der griechischen Musik aus dieser gesammten Kunst wohl das wichtigste für uns sein, muss dasjenige sein, was recht eigentlich in eine das Interesse der Aesthetik verfolgende allgemeine Geschichte der Musik als unerlässlicher Bestandtheil hineingehört, während das Melos der griechischen Musik für den Kunsthistoriker streng genommen mehr eine antiquarische, als eine ästhetische Bedeutung hat.

Ausgangspunkt der Aristoxenischen Rhythmik.

Von grossem Interesse ist es, dass Aristoxenus bei der Darstellung des Rhythmus von einer Erörterung des Systemes der Künste ausgeht, welche dem griechischen Geiste zur hohen Ehre gereicht. Auch wohl moderne Aesthesiker und Philosophen haben ein System der schönen Künste aufzustellen versucht. Aber keiner von ihnen kommt darin dem alten Aristoteliker Aristoxenus gleich. Der Anfang seines rhythmischen Werkes, in welchem er das Verhältniss der Künste zu einander besprach, ist zwar nicht auf uns gekommen. Und so liegt denn auch der modernen Welt die Aristoxenische Ausführung dieses Gegenstandes nicht mehr vor, die sich ohne Zweifel durch dieselbe Klarheit und Eindringlichkeit auszeichnete, wie alles, was der grosse Tarentiner geschrieben hat. Daher wusste denn auch die moderne Welt lange Zeit nichts von dem unvergleichlichen Systeme der schönen Künste, welches das alte Griechenthum durch Aristoxenus aufgestellt hat. Nur gelegentlich kommt derselbe im weiteren Fortgange seiner Rhythmik und auch in einigen Stellen seiner Theorie des Melos darauf zu sprechen. Einiges aus der in Rede stehenden Anfangspartie der Aristoxenischen Rhythmik ist in der dem römischen Kaiserthume angehörigen musikalischen Encyklopädie des Aristides excerpirt.

Es ist ein bleibendes Verdienst R. Westphal's, das Aristoxenische System der Künste aus den Scholien-Commentaren zur Grammatik des Dionysius Thrax langer Vergessenheit entrissen zu haben. Anecd. Graec. ed. Bekk. p. 670; p. 652—654; 655; p. 652. Die alte Scholiensammlung hatte nämlich auch den Titel der zu kommentirenden grammatischen Schrift zu erläutern. Derselbe lautet „Techne grammatikē" d. i. „Kunst der Grammatik," wie auch die alten Rhetoren die von ihnen vertretene Disciplin als „Kunst" bezeichnen. Den Ausdruck Kunst erläuternd, theilen die Scholiasten die Classification mit, welche Aristoxenus in seiner Rhythmik von den Künsten gegeben hatte. Doch excerpiren sie nicht unmittelbar aus Aristoxenus. Von der vierfachen Fassung, welche in der Scholiensammlung über die Classification der Künste zu lesen ist, wird für die eine der Peripatetiker Lucius Tarrhäus, der Commentator der Aristotelischen Kategorien citirt. R. Westphal glaubte in seiner griechischen Rhythmik und Harmonik Leipzig 1867 jene Classification der Schule des Aristoteles zuweisen zu müssen, denn von Aristoteles rühre sie nicht her. Dass der Urheber kein anderer als Aristoxenus ist, hat erst Marquard aus der dritten Aristoxenischen Harmonik nachgewiesen.

Die durch R. Westphal gewonnene Reconstruction des Aristoxenischen Systemes der schönen Künste ist am ausführlichsten dargestellt in dessen Musik des griechischen Alterthums S. 12—21. Nach einer früheren Darstellung Westphal's hat diesen Gegenstand Gevaert im Eingange seiner Histoire et Théorie de Musique de l'Antiquité ausgeführt. Wir müssen an dieser Stelle von einer weiteren Abkürzung abstehen und auf die beiden angegebenen Arbeiten verweisen. (Vgl. S. 44).

Aristoxenus muss im ersten Buche der Rhythmik von dem ausserhalb der Musik vorkommenden Rhythmus gehandelt haben.

Aristides schöpft zweifelsohne aus Aristoxenus' erstem Buche, wenn er in seinem Abschnitte vom Rhythmus sagt:

Das Wort Rhythmus wird in einer dreifachen Bedeutung gebraucht:

1. im übertragenen Sinne bei unbewegten Körpern, wenn wir z. B. von einer „eurhythmischen" Statue reden;
2. bei allen in einer Bewegung zur Erscheinung kommenden, z. B. wenn wir sagen, dass jemand eurhythmisch gehe;
3. im engsten und eigentlichen Sinne bei der Stimme (der Singstimme wie der Instrumentalstimme), und hiervon zu reden, das ist jetzt unsere Aufgabe.

Schon in seinen Elementen des musikalischen Rhythmus 1872 § 1 hat Westphal den Versuch gemacht, unter Zuhülfenahme von anderweitig in der Aristoxenischen Rhythmik ausgesprochenen

Sätzen den Eingang des Aristoxenischen Werkes auf folgende Weise zu ergänzen:

> Ist eine unserem Sinne wahrnehmbare Bewegung eine derartige, dass die Zeit, welche von derselben ausgefüllt wird, nach irgend einer bestimmten erkennbaren Ordnung sich in kleinere Abschnitte zerlegt, so nennen wir das einen Rhythmus.
>
> Es gibt einen Rhythmus im Leben der Natur und einen Rhythmus der Kunst.

Rhythmus des Naturlebens.

> Von den in der Natur wahrnehmbaren Bewegungen werden wir z. B. die des Sturmwindes, die des rauschenden Wassers nicht eine rhythmische Bewegung nennen können. Denn wenn sich bei diesen Bewegungen auch gewisse Abschnitte oder, wenn wir wollen Einschnitte, wahrnehmen lassen, so sind doch diese nicht derart, dass sie das Gefühl einer geordneten Bewegung in uns erwecken. Dagegen wird die Bewegung des Tropfenfalles eine rhythmische heissen dürfen, denn die dadurch ausgefüllte Zeit wird bei den Intervallen der auf einander folgenden Tropfen in nahezu gleichmässige Abschnitte getheilt, (wie Cicero vom Redner 3, 168 sagt: Beim Trophenfalle, weil sich hier die Zwischenräume wahrnehmen lassen, können wir von einem Rhythmus reden, beim Rauschen des Stromes können wir es nicht). Ebenso erscheint die Bewegung des Pulsschlages als eine rhythmische (Aristides p. 31. Meib). (Hätte Aristoxenus in der modernen Zeit gelebt, so würde er auch noch die Bewegung des schwingenden Pendels genannt haben.)

Es ist — führt Westphal in seiner Ergänzung der Stelle fort — für den Rhythmus wesentlich, dass die auf einander folgenden Grenzscheiden einzelner Zeitabschnitte nicht so weit aus einander liegen, dass man sich ihrer Zusammengehörigkeit nicht anders als vermöge einer gewissen Reflexion bewusst wird. Die Zeit des Tages zerfällt in Stunden als geordnete Abschnitte, aber es ist uns unmöglich, ein unmittelbares Bewusstsein von der Gleichheit dieser Zeittheile durch unsere Sinne zu erhalten. Noch weniger werden wir die gleichmässige Eintheilung des Jahres durch Tage und Monate, so empfindlich sich dieselbe auch unseren Sinnen aufdrängt, eine rhythmische nennen können.

> Die Sinne, welche zur Wahrnehmung des in der Natur vorkommenden Rhythmus dienen, sind (wie Aristides a. a. O. excerpirt) der Gesichts-, der Gehör- und der Tastsinn.

Der Tastsinn vermittelt uns die Gleichmässigkeit des Pulsschlages.
Das Gehör die Gleichmässigkeit des Tropfenfalles.
Ohr und Auge zusammen vermitteln uns modernen Menschen die rhythmische Bewegung des Pendels.

Das sind dieselben Sinne, durch welche überhaupt eine Bewegung wahrnehmbar ist, — es sind dieselben, durch welche uns der Begriff des Geordneten und Gesetzmässigen, des Maasses vermittelt wird und die deshalb in der modernen Physiologie als die „messenden Sinne“ vor den übrigen ausgezeichnet werden.

Rhythmus der Kunst.

Drei Künste sind es, in denen der Rhythmus zur Erscheinung kommt: Musik, Poesie, Orchestik. „Musische Künste“ ist der von der Musik als der vornehmsten dieser drei innig verschwisterten Künste hergenommene Name, unter welchem sie schon lange vor Aristoxenus zusammengefasst wurden. Aristoxenus seinerseits bildet zur Bezeichnung derselben den Namen „praktische Künste“, welcher im Sinne des Aristoteles mit voller Schärfe das eigenthümliche Wesen dieser Kunsttriade darlegen soll. Aristoxenus gibt die Definition: Ein Werk der praktischen Künste, d. i. ein musikalisches, ein poetisches, ein orchestisches Kunstwerk, nachdem es durch die geistige That des Künstlers geschaffen, bedarf, um dem Kunstgenusse voll und ganz gegenüber zu treten, noch des darstellenden Künstlers, der es durch eine Handlung (Praxis) dem Kunstgenusse vermittelt, bedarf der Sänger und Instrumentalisten, der Declamatoren und Schauspieler, der Tanzenden.

Den drei praktischen stellt Aristoxenus die drei apotelestischen Künste (die Künste des Fertigen) gegenüber: Architectur, Plastik, Malerei, wo das Kunstwerk, nachdem es aus den Händen des schaffenden Künstlers hervorgegangen, ohne weiteres dem Kunstgenusse fertig und vollendet sich darbietet. Denn das Architecturwerk, die Statue, das Gemälde ist aus festem Materiale geschaffen, während die Werke der praktischen oder musischen Künste die Idee des Schönen nicht an einem materiellen Stoffe, sondern an einer immateriellen Bewegung darstellen, welche bei der Musik und Poesie durch den Gehörsinn, bei der Orchestik durch den Gesichtssinn vermittelt wird. Aristoxenus sagt vom musikalischen Kunstwerke, dass es als „Werden“ („Genesis“) uns vorgeführt wird. Es besteht

das Melos in der Bewegung der Sing- oder Instrumental-Stimme,

das (recitirte) Gedicht in der Bewegung der Sprechstimme, das orchestische Kunstwerk in der Bewegung der menschlichen Gliedmaassen.

Während die drei apotelestischen oder bildenden Künste sich als die schönen Künste der Ruhe und des Raumes definiren lassen, gilt für die drei musischen oder praktischen Künste die Definition: sie sind die schönen Künste der Bewegung und der Zeit.

Ist nun die von einem musischen Kunstwerke ausgefüllte Zeit eine derartige, dass wir in ihr bestimmte, mit Bewusstsein geordnete Zeit-Abschnitte zu unterscheiden vermögen, so nennen wir dies „Rhythmus“; die einzelnen Zeitabschnitte „rhythmische Abschnitte“.

Den je nach der Verschiedenheit der drei musischen Künste verschiedenen Bewegungsstoff, an welchem sich der Rhythmus darstellt, nennt Aristoxenus mit einem von ihm selber gebildeten Ausdrucke „Rhythmizomenon“.

Metrum. Metrik. Prosa.

Die Idee des Schönen, welcher der Künstler Ausdruck verleiht, beruht in der Musik und Poesie zunächst nicht auf dem Rhythmus, sondern in der Musik auf der bestimmten Art und Weise, in welcher die in der Bewegung der Stimme durch Höhe und Tiefe verschiedenen Klänge aufeinander folgen und auf der hierdurch hervorgebrachten Fähigkeit der Musik, gewisse Empfindungen in uns zu erwecken. In der Poesie beruht die Schönheit auf den durch die Sprache ausgedrückten Gedanken und auf der schönen Form der dieselbe ausdrückenden Sprache. Es lässt sich leicht denken, dass die Klangverbindungen des Melos, dass die in der Poesie dargestellten Gedanken und das Formelle der Sprache auch ohne Rhythmus den Eindruck des Schönen in uns erwecken können. Ist doch die Prosa-Sprache des Goethe'schen Egmont kein Grund, dass wir deshalb diese Dichtung an Kunstwerth tiefer als die in rhythmischer Sprache geschriebene Taurische Iphigenia desselben Dichters stellen. Und so kann es auch vorkommen, dass auch ein nicht in strengen rhythmischen Abschnitten gehaltenes Melos von hoher Schönheit sein kann. Stellt doch Richard Wagner in seiner Schrift über Beethoven den Satz auf, dass der Rhythmus ursprünglich der Musik fremd, dass er bei Palestrina noch nicht vorhanden, dass er zuerst von Mozart nach Analogie des in den bildenden Künsten waltenden Princips der Symmetrie auf die Musik übertragen sei.

Diese historische Voraussetzung Wagner's ist zwar ein Irrthum, denn nachweislich war schon vor der Mozart'schen Musikepoche der Rhythmus ein nothwendiges Accedens des Melos. Es ist eben so sehr Thatsache, dass die Musik des Griechenthumes von Anfang an eine streng rhythmische war. Aber eben so wahr ist es, dass die von Wagner geschaffenen Kunstwerke für recht viele Partieen der strengen rhythmischen Gliederung entbehren. Wagner hat dieselbe absichtlich zu vermeiden gesucht und ist dennoch der Künstler, welcher noch bei Lebenszeit in der Musik die allergrössten Triumphe davongetragen.

Der Rhythmus entspringt nicht aus dem nämlichen Schönheitsgefühl des Künstlers, welches ihn vermittels Aufeinanderfolge der qualitativ verschiedenen Töne der Stimmbewegung in der Seele des Zuhörers bestimmte Empfindungen erwecken heisst, vielmehr entspringt der Rhythmus einem anderen der Seele immanenten Sinne, dem Ordnungssinne. Derselbe ist dem Schönheitssinne verwandt, aber keinesweges mit ihm identisch. Er ist gewissermassen mathematischer Natur. Mit Recht sagt Wagner, dass durch den Rhythmus in die Musik eine ihr fremde Arithmetik hineinkomme. Unerlässlich ist er, wie Wagner richtig behauptet, der Musik nicht.

Rhythmus im Verhältniss zum Melos.

An sich ist der Rhythmus etwas ausserhalb des Melos stehendes. Aber vor Wagner war er Jahrhunderte und Jahrtausende hindurch ein nothwendiges Accedens des Melos, — der Rhythmus ist bei Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber etwas von dem Melos Unzertrennliches, ist neben dem Melos ein unerlässlicher Bestandtheil der Musik.

Genau so wie bei den älteren Meistern der Musik, war es auch in der Musik der Griechen. Was Aristoxenus vom Verhältniss des Rhythmus zum Melos sagt, lässt sich aus dem späteren Musikschriftsteller Aristides (erstes und zweites Jahrhundert der römischen Kaiserzeit) ersehen. Hier heisst es:

> „Den Rhythmus nannten die Alten [Aristoxenus] das männ-
> „liche, das Melos das weibliche Princip der Musik. Das
> „Melos ohne Rhythmus ist ohne Energie und Form; es ver-
> „hält sich zum Rhythmus wie die ungeformte Materie zum
> „formenden Geiste. Der Rhythmus ist das die Materie
> „der Tonalität Gestaltende, er bringt die Masse in ge-
> „ordnete Bewegung, er ist das Thätige und Handelnde
> „gegenüber dem zu behandelnden Gegenstande der Töne
> „und Akkorde des Melos.

Und an einer anderen Stelle:

„Ohne den Rhythmus bringen die Töne bei der glatten „Unterschiedslosigkeit der Bewegung den Zusammenhang „des Melos in nachdruckslose Unkenntlichkeit und führen „die Seele in die unbestimmte Irre. Dagegen kommt durch „die Gliederung des Rhythmus die Materie zu ihrer klaren „Geltung und die Seele zu geordneter Bewegung.“

Mehr oder weniger schöne, „mehr oder weniger gefällige“ Rhythmen gibt es nicht [1]); nach derartigen Kategorieen lassen sich die verschiedenen Formen des Rhythmus ebenso wenig scheiden, wie für geometrische Figuren oder für arithmetische Functionen die Kategorie des Schönen anwendbar ist. Das Schöne in der Musik beruht immer nur, wie wir bereits bemerken mussten, auf der Art und Weise, wie in der Bewegung der Stimme Klänge verschiedener Tonstufen auf einander folgen und nach einer bis jetzt noch wenig aufgehellten Beziehung der Akustik zur Psychologie die Empfindungen der Befriedigung oder Unbefriedigtheit, der Ruhe oder der Erregtheit, des Friedens oder des Kampfes, der Freude oder des Schmerzes, der Sentimentalität oder der Energie in uns erwecken. Durch verschiedenartige rhythmische Anordnung der in der Bewegung einer Stimme auf einanderfolgenden Töne können nun die durch dieselben erweckten Empfindungen der Ruhe und der Erregtheit gesteigert werden. Das Melos erweckt sie, der Rhythmus steigert sie. Auch im Melos selber liegen Mittel, die betreffenden Empfindungen zu steigern: Harmonie und Klangfarbe der Töne (Instrumentation), — musikalische Mittel, welche im Fortgange der Musikgeschichte von immer grösserer Bedeutung geworden sind, dass man sich schliesslich an die durch sie hervorgebrachten Effecte ganz und gar gewöhnt hat und eine Musik, die derselben entbehrt, nicht mehr interessant und pikant genug findet. Aber durch den Rhythmus lassen sich genau dieselben Steigerungen der Empfindungen erzielen. Der modernen Zeit ist dies so ziemlich unbekannt geworden, daher glaubt man des Rhythmus wohl gänzlich entbehren zu können und auch im Vortrage der Compositionen älterer Meister der modernen Musikperiode hat man verlernt, sich der durch den Rhythmus zu erzielenden Effecte in Anwendung zu bringen. Die Musik des griechischen Alterthumes war sich der rhythmischen Effecte genau bewusst: sie wusste namentlich, dass das Melos, um die Empfindung der Energie in der Seele des Zuhörers zu erwecken, im Rhythmus ein gewaltiges Hülfsmittel hat. Daher zeigen die Texte der griechischen Vocalmusik, je nach der Stim-

---

1) Häufig genug werden dergleichen Ausdrücke gebraucht, doch beruhen sie stets auf einer Verwechselung des Rhythmus mit dem rhythmisirten Melos.

mung, die sich in ihnen ausspricht, durch Wahl der Versfüsse und der Cäsuren die höchste Mannigfaltigkeit der Versification, eine Mannigfaltigkeit, welche moderne Poeten in ihren Versen nicht zu erreichen vermögen. Daher zeigen auch die antiken Theoretiker, Aristoxenus und der aus ihm schöpfende Aristides, ein überraschendes Verständniss für die eigenthümlichen Wirkungen verschiedener rhythmischer Formen auf das Gemüth des Zuhörers, z. B. für die verschiedene Wirkung der daktylischen, trochäischen, ionischen Taktart, des Anlautes mit dem starken oder mit dem schwachen Takttheile, der nicht zusammengezogenen und der zusammengezogenen Primärzeiten (ob vier Achtel- oder zwei Viertelnoten) u. s. w. Wenn auch nicht gerade unsere Componisten, so haben doch unsere Dirigenten und Virtuosen gar vieles aus den Griechen zu lernen. Denn die ersteren befolgen instinktiv das rhythmische Verfahren der griechischen Künstler, wie schon oben bemerkt, insbesondere Bach, Gluck, Beethoven. Aber unseren Künstlern des Vortrages fehlt heut zu Tage im Allgemeinen die Einsicht in die Bedeutung der von den Componisten geschaffenen rhythmischen Formen, weshalb sie die in den Musikwerken unserer Meister liegenden rhythmischen Effecte ungenutzt lassen und manche der vortrefflichsten Compositionen Mozart's und Beethoven's, als seien sie für den heutigen Geschmack zu wenig wirkungsvoll und zu uninteressant, zur Seite legen zu müssen vermeinen. Man braucht aber die Claviersonaten Mozart's und Beethoven's nur in ihrer richtigen, freilich vom Componisten vielfach nicht angemerkten Rhythmopoeie vorzutragen, vor Allem nur auf die richtigen Caesuren bedacht zu sein, dann werden sie nicht langweilig erscheinen, sondern wie es Beethoven von der Musik verlangt, „Feuer aus dem Geiste schlagen".

Rhythmus im Verhältniss zur Declamations-Poesie.

Die Alten unterscheiden in der musischen Kunst zwei Kunstzweige, in denen es sich um die Poesie handelt. In dem einen findet eine Vereinigung mit dem Melos statt. Dies ist die Vocalmusik. In dem anderen wird die Poesie ohne Melos vorgetragen. Dies ist die recitirte oder declamirte Poesie. Wie sich die letztere zum Rhythmus verhält, mit anderen Worten, worin der Rhythmus der declamirten Verse besteht, darüber hat bloss und allein Aristoxenus selbständig nachgedacht. Wir übrigen Menschen haben uns, was Aristoxenus darüber denkt, anzueignen, wenn wir in diesem Punkte klare und richtige Vorstellungen haben wollen.

Es kann zunächst auffallend erscheinen, dass nach Aristoxenus auch die declamirte Poesie unter die Kategorie des Melos fällt. Der alte Denker aus Tarent unterscheidet zwei Arten des Melos, das Melos des Singens und das Melos des Sprechens, ganz wie im volksthümlichen Gebrauche des Mittelalters, die „gesungenen“ und „gesagten“ Verse unterschieden wurden. Melos ist nämlich nach Aristoxenus die Stimme in ihrer Bewegung von höherer zu tieferer oder umgekehrt von tieferer zu höherer Klangstufe. Nicht blos die singende, sondern auch die sprechende Stimme (sowohl bei gewöhnlicher Unterhaltung wie beim Vortrage einer Rede oder eines Gedichtes) lässt ein Fortschreiten von tieferen zu höheren Vocalstufen erkennen. Beim Sprechen bezeichnen wir dieselben als tiefere und höhere Accente. Nach der Mittheilung des Dionysius von Halikarnass vermochte man beim Reden Accentverschiedenheiten vom Betrage eines Quinteninter-valles wahrzunehmen, während in unserer heutigen deutschen Sprache bei leidenschaftlich erregter Rede, bei lautem Sprechen u. s. w. die Accentverschiedenheit wohl den Umfang einer ganzen Octave, ja, eines noch grösseren Intervalles erreicht. Diese Melodie des Sprechens ist es, welche den alten Tarentiner auch die Sprechstimme als Melos aufzufassen veranlasst. Freilich sind im Melos des Sprechens die Intervallverschiedenheiten durch die natürliche Beschaffenheit der Sprache, durch die Sprachaccente gegeben, während im Melos des Singens die Höhe und die Tiefe der Vocale durch das freie künstlerische Ermessen des Componisten bestimmt wird, dergestalt, dass, wie der Rhetor Dionysius sagt, die tiefere Accentsylbe oft im Gesange eine höhere Tonstufe erhält, die höhere Accentsylbe auf eine tiefere Tonstufe zu stehen kommt.

Worin aber besteht nun der Unterschied zwischen dem Melos des Singens und dem Melos des Sprechens? Denn dass in dem einen die Tonstufen durch die Natur der Sprache, in dem andern durch das freie künstlerische Ermessen bestimmt werden, ist immer noch nicht eine vollständige Definition der beiden Melosarten. Aristoxenus geht auf die physiologischen Unterschiede, auf welche es beim Singen und beim Sagen ankommt, in der uns erhaltenen Darstellung nicht ein. Aber er giebt ein nicht genug zu beherzigendes Merkmal an, welches bezüglich der Zeitdauer der Sylben einerseits beim Singen und andererseits beim Sprechen zu Tage tritt. Beim Singen verweilt die Stimme eine messbare Zeit auf jeder Sylbe, sie bewegt sich von einem Tone zum andern in der Weise, dass der Uebergang von einem zum andern der Zeitdauer nach ein unmerklicher, ein verschwindend kleiner ist, die zwischen den Uebergangsgrenzen liegenden Klänge dagegen eine messbare Zeitdauer einnehmen. Beim Sprechen dagegen haben die Sylben, obwohl die einen länger als die

anderen sind, doch keine derartige Zeitdauer, dass wir über die Länge und Kürze derselben im Verhältnisse zu einander eine genaue Rechenschaft zu geben im Stande sind. Blos dann, wenn der Sprechende leidenschaftlich erregt ist, kann er wohl einmal eine Sylbe länger anhalten. Hiervon abgesehen aber macht die Sprechstimme den Eindruck einer unstäten, continuirlichen Bewegung.

Aus diesem Berichte des Aristoxenus erfahren wir, dass bei den alten Griechen das Sprechen genau der nämliche Vorgang war wie bei uns modernen Völkern. Denn auch wir können weder in der Umgangssprache, noch beim Declamiren uns Rechenschaft darüber geben, um wie viel die lange Sylbe länger als die kurze ist, können uns auch darüber keine genaue Rechenschaft geben, wie lang die Pausen sind, welche der Redende oder Declamirende bei den Satzabschnitten, der Interpunktion folgend, oder im Interesse des schönen Vortrages zu machen hat.

Wenn wir also glauben, dass wir griechische Verse, um sie richtig zu lesen, nach der griechischen Sylbenquantität recitiren müssten, so befinden wir uns in einem Irrthume. Auf diese Weise recitiren wir nicht etwa in künstlerischer Weise, sondern in der Weise von Pedanten, welche in recht abgeschmackter Manier die Art und Weise des natürlichen Sprechens verlassen. Kann doch bei den Griechen, wie Aristoxenus sagt, nur der Singende, aber nicht der Sprechende und Recitirende den Sylben eine solche Zeitdauer geben, dass sich dieselben im Verhältniss zu einander ihrer Länge und Kürze nach bestimmen lassen.

Und doch sollen auch die gesprochenen oder declamirten Gedichte nach dem Rhythmus vorgetragen werden, welchen ihnen der versificirende Dichter gegeben hat! Wie wird beim Declamiren überhaupt ein rhythmischer Vortrag möglich sein, wenn blos der Gesang die rhythmische Zeitdauer der Verssylben zum Ausdrucke kommen lässt? Soll sich doch der Rhythmus durch die Gliederung der vom Kunstwerke ausgefüllten Zeit in wahrnehmbare Zeitabschnitte manifestiren!

Zur rhythmischen Gliederung gehört nicht blos, dass das Rhythmizomenon nach bestimmten Zeitabschnitten geordnet ist, sondern es muss auch noch der rhythmische Ictus hinzukommen, durch welchen die Grenze des einen rhythmischen Abschnittes von dem anderen wahrnehmbar gemacht wird. Während die rhythmische Zeitdauer der einzelnen Zeitabschnitte nur in dem gesungenen, nicht in dem gesprochenen Verse dargestellt werden kann, ist der rhythmische Ictus etwas, welches beiden Arten von Versen gemeinsam ist. Der rhythmische Vortrag der gesprochenen Verse beschränkt sich daher blos auf das Hervorheben der rhythmischen Grenzen durch die Ictus-Sylben. Der rhythmische

Ictus ist das einzige, wodurch sich der declamirte Vers kenntlich macht. Die Zeitdauer von einer Ictus-Sylbe bis zur anderen entzieht sich dem rhythmischen Maasse: auch die Pausen sind der rhythmischen Zeit nicht untergeordnet, sie sind dem künstlerischen Ermessen des Vortragenden anheim gestellt. Der Vortrag des Verses von Seiten des Declamators entferne sich von der Sprache des gewöhnlichen Lebens so wenig wie möglich, dann wird er am geschmackvollsten sein. Dass das Vorzutragende rhythmisch ist, dass es Verse sind, das wird schon durch die Unterscheidung der Hebungen und Senkungen deutlich empfunden werden.

Rhythmus des Singens und Rhythmus des Sagens oder der Declamation, das sind die verschiedenen Arten des Rhythmus innerhalb der musischen Künste, welche durch die verschiedene Natur des Rhythmizomenons bedingt sind und auf welche im Anfange der Aristoxenischen Rhythmik hingewiesen wird. Es ergiebt sich, dass nur innerhalb des gesungeneno der instrumentalen Melos der Rhythmus zu seinem vollen Ausdrucke kommen kann, nicht aber in der recitirten Poesie.

Eine dritte Art des in der Kunst vorkommenden Rhythmus würde der des von uns so genannten Recitativ-Gesanges sein. Es wird sich zeigen, dass dem Aristoxenus nur das streng rhythmische Melos, aber nicht unser moderner Recitativ-Gesang bekannt war. Derselbe ist eine erst der christlich-modernen Musik angehörige Form, von der man im griechischen Alterthume noch nichts wusste. Alle diejenigen, welche bisher in dem Gesange der griechischen Musik etwas unserem Recitative Aehnliches annehmen zu müssen glaubten, sind im Irrthume, auf den sie durch mangelnde Kenntniss des Aristoxenus verfallen sind.

Verhältniss zwischen Rhythmus und Rhythmizomenon im Allgemeinen.

Die weitere Entwickelung der griechischen Rhythmik geben wir zunächst mit den eigenen Worten des Aristoxenus. Derselbe führt aus in logischer Deduction:

> „Man denke sich diese zwei — Naturen, möcht' ich
> „sagen — die des Rhythmus und die des Rhythmizomenon
> „in einem ähnlichen Verhältnisse zu einander wie dasjenige,
> „in welchem die Gestalt und der Gestaltete, die ihrerseits
> „ebenfalls nicht dasselbe sind, zu einander stehen.

Dasselbe Rhythmizomenon kann der Ausdruck verschiedener rhythmischer Formen sein.

„Wie die Materie verschiedene Formen annimmt, wenn „alle oder auch nur einzelne Theile derselben auf ver-

„schiedene Weise geordnet werden, so kann auch eine und „dieselbe als Rhythmizomenon dienende Gruppe von sprach„lichen Lauten oder von Tönen verschiedene rhythmische „Formen annehmen, jedoch nicht vermöge der eigenen Natur „des Rhythmizomenon, sondern kraft des formenden Rhyth„mus. So stellen sich, wenn man dieselbe Lexis d. h. die „nämliche Sylbengruppe in verschiedene Zeitabschnitte zer„legt, Verschiedenheiten heraus, welche im Wesen des „Rhythmus selber liegen. Ebenso wie mit den Sylben ver„hält es sich auch mit den Tönen.

Folgende Beispiele aus der modernen Kunst erläutern diese Aristoxenischen Sätze.

Der nämliche Goethe'sche Vers

Fühle was dies Herz empfindet
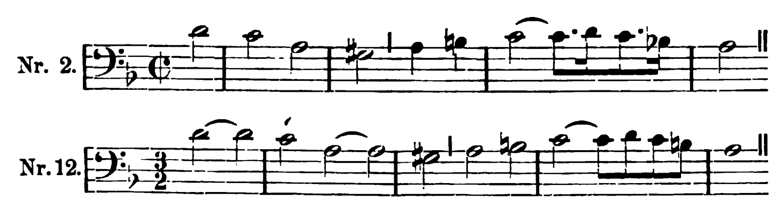
kann vom Componisten in ein Melos umgewandelt, sowohl daktylischen Rhythmus:

Fühle was dies Herz empfindet
♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

als auch trochaeischen Rhythmus erhalten:

Fühle was dies Herz empfindet.
♩ ♪ ♩ ♪ ♩ ♪ ♩ ♪

Bach hat in seiner „Kunst der Fuge" die Wahrheit des Aristoxenischen Satzes in der lehrreichsten Weise dadurch bestätigt, dass er ein dem Melos nach identisches Fugenthema auf verschiedene Weise rhythmisirt: in Nr. 2 als daktylischen Rhythmus, in Nr. 12 als ionischen Rhythmus.



„In allen diesen Fällen beruhen aber die verschiedenen „rhythmischen Formen derselben Rhythmizomenon nicht in „der Natur der Sprachsylben und der Töne selber, sondern „sie empfangen diese Formen durch etwas, dem sie an sich „fremd sind, nämlich durch den formenden Rhythmus.

„Gehen wir nun weiter auf die Analogie ein, welche „zwischen dem Rhythmizomenon und der gestalteten Materie „einerseits, und dann zwischen dem Rhythmus und der Ge„stalt andererseits besteht, so müssen wir sagen: die Materie, „in deren Wesen es liegt, sich gestalten zu lassen, ist nie-

„mals mit der Gestalt oder Form dasselbe, sondern es ist
„die Form eine bestimmte Anordnung der Theile der Materie.
„Ebenso ist auch der Rhythmus mit dem Rhythmizomenon nie-
„mals identisch, sondern er ist dasjenige, welches das Rhyth-
„mizomenon in irgend einer Weise anordnet und ihm in
„Beziehung auf die Zeitabschnitte diese oder jene Form giebt.“

Rhythmus kann ohne Rhythmizomenon keine Realität haben.

„Die Analogien gehen noch weiter. Die Form kann näm-
„lich keine Realität haben, wenn nicht eine Materie vorhanden
„ist, an der sie sich abprägt. Ebenso kann kein Rhythmus
„existiren, wenn kein Stoff vorhanden ist, der den Rhythmus
„annimmt und die Zeit in Abschnitte zerlegt. Denn wie
„schon im ersten Buche gesagt: Selber kann sich die abstracte
„Zeit nicht in Abschnitte zerlegen, es muss vielmehr etwas
„Sinnliches vorhanden sein, durch welches die Zeit zerlegt
„werden kann.“

„Das Rhythmizomenon also, so darf man sagen, muss aus
„einzelnen, sinnlich wahrnehmbaren Theilen bestehen, durch
„welche es die Zeit in Abschnitte zerfällen kann.“

Dass die Form nur in der geformten Materie zur Erscheinung kommt und ohne die letztere keine selbständige Existenz hat, ist ein fester Grundsatz der Aristotelischen Methaphysik, in welcher Aristoxenus gewissermaassen aufgewachsen ist. Plato denkt darüber anders: nach ihm hat die Form im Geiste des Weltschöpfers eine selbständige Existenz und war bereits vorhanden, als die Materie noch eine ungeformte war: die Formen des sinnlichen Daseins sind es, welche die Platonische Philosophie als ewige Ideen hinstellt. Nach Plato würde auch der Rhythmus eine ewige Idee Gottes sein, die durch den kunstschaffenden Menschen zu ihrer Manifestation im Rhythmizomenon gelangt. Wir Modernen werden es in diesem Punkte wohl mit Plato, nicht mit Aristoteles und Aristoxenus zu halten haben und dem Rhythmus um deswillen eine selbständige Existenz im Geiste des ewigen Gottes vindiciren müssen, weil die rhythmischen Formen in der Musik aller Völker und aller Zeiten, bei griechischen und bei modernen Componisten im wesentlichen dieselben sind, ohne dass die Modernen hier die Alten zu Vorbildern hatten.

Nicht jede Anordnung des Rhythmizomenon ist Rhythmus; sie kann auch Arrythmie sein.

„Es ist nun aber, um den Rhythmus zur Erscheinung
„kommen zu lassen, nicht genug, dass die Zeit durch die
„sinnlich wahrnehmbaren Theile eines Rhythmizomenon in

„Abschnitte zerlegt wird, sondern wir müssen in Uebereinstimmung mit dem im ersten Buche aufgestellten Principe „und ebenso in Uebereinstimmung mit den Thatsachen der „Erfahrung den Satz statuiren, dass nur dann Rhythmus „vorhanden ist, wenn die Zertheilung der Zeit nach einer „bestimmten Ordnung geschieht; denn keineswegs ist eine „jede Art, die Zeitabschnitte anzuordnen, eine rhythmische."

Man darf nun zunächst annehmen, dass nicht jede Anordnung der Zeitabschnitte eine rhythmische ist. Gar manche Arten von zeitlicher Gliederung der Töne und Sprachsylben widerstreben dem rhythmischen Gefühle; nur wenige sind es, welche der Natur des Rhythmus entsprechen. Nicht nur den Rhythmus, sondern auch die aus der Kunst ausgeschlossene Arrhythmie kann das Rhythmizomenon darstellen, es kann dasselbe eine errhythmische und eine arrhythmische (von der Kunst ausgeschlossene) Gestalt annehmen, und man darf das Rhythmizomenon als ein Substrat bezeichnen, welches sich in alle möglichen Zeitgrössen und alle möglichen Zeit-Gliederungen bringen lässt.

Die Bestandtheile der drei Rhythmizomena.

„Die Zerlegung der Zeit wird von jedem Rhythmizomenon „vermittelst der diesem eigenen Bestandtheile vollzogen. „Solcher Rhythmizomena giebt es drei: Sprachtext, Melos, „Körperbewegung der Orchestik."

„Hiernach wird die Zeit zerlegt:

„im poetischen Sprachtexte durch seine Bestandtheile, als „da sind: vocalische und consonantische Laute, Sylben, Worte „und alles derartige (nämlich Sätze); im Melos durch die „diesem eigenen Töne, Intervalle, Systeme; in der Körper„bewegung der Orchestik durch Semeia und Schemata und „was sonst noch Bestandtheile des Tanzes sind."

Chronos protos und seine Multipla.

„Was die Namen der Zeitgrössen betrifft, so heisse

„Chronos prôtos diejenige, welche durch keines der Rhythmi„zomena einer Zerlegung (z. B. einer Halbirung) fähig ist;

„Chronos disemos, trisemos, tetrasemos (zweizeitige, drei„zeitige, vierzeitige rhythmische Grösse) diejenige, in welcher „das Zeitmaass des Chronos prôtos 2, 3, 4 mal enthalten ist, „und in entsprechender Weise auch die übrigen rhythmischen „Grössen" (bis zum Chronos pentekaieikosa-semos, der fünfundzwanzigzeitigen Grösse, der grössten, welche Aristoxenus erwähnt).

Die rhythmischen Zeitgrössen nach dem Maasse des Chrŏnos prôtos und seiner Multipla zu messen, ist erst eine dem Aristoxenus eigene Neuerung. Die Aelteren statuirten, wie Aristoxenus gelegentlich bemerkt, die Dauer der kurzen Sylbe als kleinstes rhythmisches Maass. Aristoxenus sagt, dass dies unmöglich sei, weil die kurze Sylbe nicht überall die gleiche Zeitdauer wie die kurze Sylbe habe. Obwohl der modernen Theorie der Begriff des Chrŏnos prôtos oder der Primärzeit bisher fremd war, spielt derselbe dennoch in unserer modernen Musikpraxis eine gar wichtige Rolle. Nämlich bei der Vorzeichnung, welche der Componist den Takten giebt.

Unsere Componisten geben durch die Vorzeichnung an, ob der Takt ein gerader oder ein ungerader ist. Als man im vorletzten Jahrhunderte den Taktstrich einführte, behielt man für die geraden Takte die bei den Mensuralisten der frühern Zeit übliche Bezeichnung vermittelst eines halbirten Kreises bei

C oder ₵.

Für die ungeraden Takte wandte man als Vorzeichnung die Bruchzahlen an:

$$\frac{3}{4}, \frac{3}{8}, \frac{3}{2}; \frac{6}{4}, \frac{6}{8}, \frac{6}{16}; \frac{9}{4}, \frac{9}{8}, \frac{9}{16}; \frac{12}{8}, \frac{12}{16}.$$

Der Zähler dieser Brüche enthält die Anzahl der in einem Takte vorkommenden Chronoi protoi oder Primärzeiten, im Sinne des alten Theoretikers Aristoxenus. Wo die Musik des 17. Jahrhunderts sich an die alte Mensuralmusik anzuschliessen für unstatthaft erachtete, da ging sie in der Rhythmik unbewusst auf die Theorie der griechischen Musik zurück. Freilich bestand zwischen dem Gebrauche der Neueren und der Alten immer noch der Unterschied, dass man in der neueren Musik den Chronos protos auf verschiedene Weise durch Zweitel-, Viertel-, Achtel-, Sechszehntel-Noten ausdrückt, je nach dem Tempo, welches der Componist im Auge hat, oder auch wohl nach der Verschiedenheit des gravitätischeren und des bewegteren Ausdruckes. Und eben diese Notenwerthe sind es, welche durch den Nenner der in der Vorzeichnung stehenden Bruchzahl angedeutet sind. In der antiken Notirung war dies nicht der Fall.

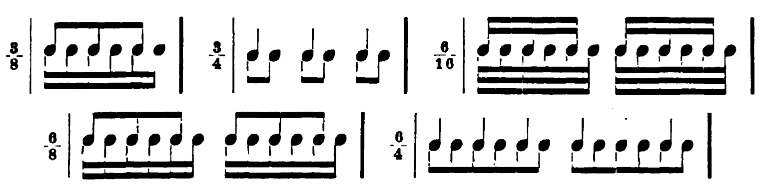
Ein anderer Unterschied, welcher nicht blos in der Darstellung des Chronos protos durch verschiedene Notenwerthe besteht, sondern auf einem wesentlichen Unterschiede zwischen griechischer und moderner Rhythmik beruht, ergiebt sich schon aus der von Aristoxenus aufgestellten Definition des Chronos protos und wird noch weiter von ihm in dem Folgenden erörtert.

„Die Bedeutung des Chronos protos muss man auf folgende „Weise zu begreifen versuchen. Eine der vom Gefühle sehr „deutlich empfundenen Wahrnehmungen ist die, dass die Ge-„schwindigkeiten der Bewegungen keine Beschleunigung bis „in's Unendliche erfahren, sondern dass irgendwo ein Stillstand „in der Verkleinerung eintritt, in welche man die Theile „dessen setzt, was bewegt wird: wohlverstanden, in der Art „bewegt wird, wie sich die Stimme bewegt oder wie man „tanzt oder sonstige Bewegungen der Art ausführt. Bei der „Ersichtlichkeit dieses Sachverhaltes ist es einleuchtend, dass „es gewisse kleinste Zeiten unter den Zeiten giebt, in wel-„chen der ein Melos ausführende einen jeden seiner Töne „unterbringt. Dasselbe gilt selbstverständlich auch, wenn es „sich um Sylben oder um Semeia der Orchestik handelt. Dass „aber diejenigen Zeiten, welche die „kleinsten" sind, weder „durch zwei Töne, noch durch zwei Sylben, noch durch zwei „Semeia der Orchestik getheilt werden können, ist klar."

„Die Zeit nun, auf welcher in keiner Weise weder zwei „Töne, noch zwei Sylben, noch zwei Semeia der Orchestik „kommen können, die wollen wir Chronos protos nennen. „Auf welche Weise aber die Empfindung zu diesem Chronos „protos gelangt, das wird in dem Abschnitte von den Takt-„Schemata klar werden."

Unsere heutige Musik nimmt durchaus keinen Anstand, dasjenige, was nach Aristoxenus ein Chronos protos ist, in zwei kleinere Noten zu theilen. So wird der aus drei Chronoi protoi bestehende dreizeitige Takt, welcher entweder durch drei Achtel- oder drei Viertel-Noten dargestellt wird, oder den sechszeitigen Takt, welcher durch sechs Sechszehntel, oder sechs Achtel, oder sechs Viertel dargestellt wird,

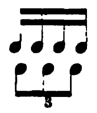
heutzutage auch folgendermaassen ausgeführt werden können:



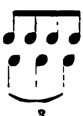
Die Halbirung des Chronos protos kommt aber in der Musik der Griechen, nach der ausdrücklichen Erklärung des Aristoxenus, niemals vor. Das wird nun nicht gerade als Armseligkeit der antiken Musik gelten können, sondern nur als eine alles Entbehr-

liche vermeidende Maasshaltigkeit, welche sich die Rhythmopoeie der Griechen dreist setzen durfte, ebenso wie auch unser grosser Meister J. S. Bach in den Fugen seines wohltemperirten Clavieres nur in Ausnahmefällen den Chronos protos halbirt hat. Auch in der Ouverturen-Fuge der Zauberflöte kommt nicht eine einzige Zertheilung des Chronos protos vor. In den meisten Fällen gehört in der modernen Musik die Zertheilung der Chronos protos in die Kategorie der in zwei Klänge gebrochenen Accorde, seltener in die der Passagen.

Aristoxenus verweist in der angeführten Stelle über die Untheilbarkeit des Chronos protos auf den später folgenden Abschnitt von den Takt-Schemata. Dieser Abschnitt ist nun nicht mehr erhalten. Wahrscheinlich war es folgendes, was dort bezüglich des Chronos protos gesagt war. Nicht immer seien die Bestandtheile des melischen Rhythmizomenon auf den Chronos protos als dessen Multipla zurückzuführen, es könne auch vorkommen, dass eine vierzeitige rhythmische Grösse durch drei einander gleiche Töne oder Sylben dargestellt werde.



Die einzelne Achtel-Triolen-Note ist hier der $1\frac{1}{3}$-fache des als Chronos protos stehenden Sechszehntels. Und in



ist die einzelne Viertel-Triolen-Note der $1\frac{1}{3}$ fache des als Chronos protos stehenden Achtels. In solchen Fällen enthalte das Rhythmizomenon Bestandtheile, von denen der eine sich nicht auf den Chronos protos als Multiplum zurückführen lasse, nicht das zweifache, dreifache, vierfache desselben sei, sondern vielmehr den Umfang von $1\frac{1}{2}$ Chronoi protoi habe. Die griechische Theorie statuirte in diesem Falle für einen und denselben Rhythmus zwei verschieden grosse Chronoi protoi: den einen für die Taktform ♬♬, den anderen für die Taktform ♩♩♪, jener galt als vierzeitiger, dieser als dreizeitiger Takt, aber beide Takte nehmen gleich grosse Zeitdauer in Anspruch. Das moderne Verfahren, die Taktform ♩♩♩ (3) als eine vierzeitige Triole aufzufassen, war den Griechen unbekannt, doch kommt mit der griechischen Weise das Verfahren Bach's, welches dieser wohlt. Clav. II, 5 Präludium angewandt hat, überein.

Einfache und zusammengesetzte Zeitgrösse vom Standpunkt der Rhythmopoeie.

„Weiterhin reden wir auch von einer unzusammengesetzten „Zeit in Bezug auf ihre Verwendung in der Rhythmopoeie.“ [Der Chronos protos, von dem vorher die Rede war, ist, da er nicht getheilt werden kann, ebenfalls eine unzusammengesetzte Zeitgrösse des Rhythmus. Im vorliegenden Falle soll aber nicht von den Zeitgrössen des Rhythmus, sondern denen der Rhythmopoeie gesprochen werden.]

„Dass Rhythmopoeie und Rhythmus nicht identisch ist, „lässt sich freilich augenblicklich noch nicht so leicht klar „machen, inzwischen möge folgende Parallele die Ueber„zeugung davon anbahnen. Wir haben am Wesen des „Melos die Anschauung gewonnen, dass Tonsystem und „Melopoeie nicht dasselbe sind; auch Ton nicht, auch nicht „Tongeschlecht und auch Metabole (melischer Wechsel) nicht. „Genau so muss man sich die Sache bezüglich des Rhythmus „und der Rhythmopoeie vorstellen. Die Melopoeie haben „wir doch wohl als eine Anwendung des Melos kennen ge„lernt, — in derselben Weise dürfen wir auf dem Gebiete „der Rhythmik von der Rhythmopoeie behaupten, dass sie „eine Anwendung sei. Wir werden das im weiteren Ver„laufe unserer Pragmatie schon deutlicher verstehen.“

„Unzusammengesetzt mit Bezug auf die Anwendung der „Rhythmopoeie wollen wir eine Zeitgrösse beispielsweise in „folgendem Falle nennen. Wird irgend eine Zeitgrösse von „Einer Sylbe oder Einem Tone oder Einem Semeion der „Orchestik ausgefüllt sein, so werden wir diesen Zeitwerth „unzusammengesetzt nennen, wird aber derselbe Zeit„werth von mehreren Tönen oder Sylben oder orchestischen „Semeia ausgefüllt, so wird er eine zusammengesetzte „Zeitgrösse genannt werden.“

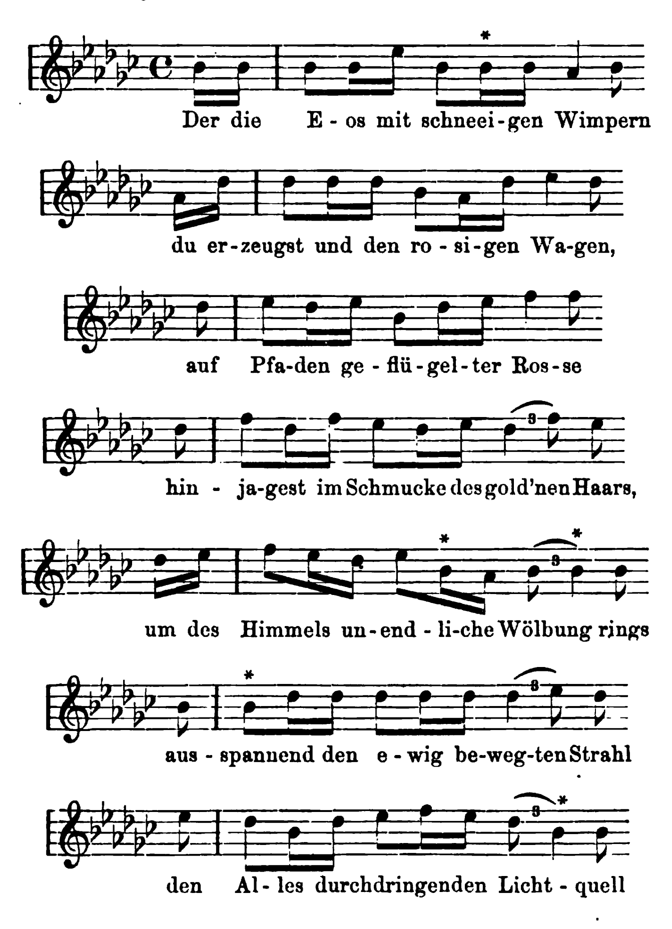
„Ist eine zusammengesetzte Zeitgrösse von Einem Tone „und zugleich von mehreren Sylben ausgefüllt oder umge„kehrt von Einer Sylbe aber mehrere Töne, so ist sie eine „gemischte Zeit zu nennen.“

Eine gemischte Zeitgrösse aus Einem Tone und mehreren Sylben ist da anzunehmen, wo mehrere auf einander folgende Sylben auf einer und derselben Tonstufe gesungen werden.

Eine gemischte Zeitgrösse aus Einer Sylbe und mehreren Tönen ist da anzunehmen, wo auf ein und dieselbe Sylbe zwei oder mehrere Tonstufen kommen.

In dem hier nach Es-moll transponirtem Hymnus aus der

Zeit Hadrian's mit der alten Notirung überlieferten Hymnus auf Helios, in welchem der leiterfremde Ton *b̊* zwischen *b* und *h* vorkommt, derselbe Klang, welchen Kirnberger als den Ton *i* bezeichnet, finden sich Beispiele für alle diese von Aristoxenus aufgeführten rhythmischen Zeitgrössen.



Wenn diese Melodie der römischen Kaiserzeit auch wenig geeignet ist, von der altgriechischen Musik hinsichtlich des Melos eine Vorstellung zu geben, so ist doch die rhythmische Form noch immer dieselbe wie diejenige, welche Aristoxenus in seinen vorher angeführten Sätzen im Auge hat. In jener Melodie ist jeder Bestandtheil des Rhythmizomenon, welches wir als Sechszehntel ausgesetzt haben, nach Aristoxenischer Nomenclatur ein

Chronos protos, eine einzeitige unzusammengesetzte rhythmische Grösse.

Jedes Achtel ist eine zweizeitige, jedes Viertel eine vierzeitige Zeitgrösse; mit Rücksicht auf den rhythmischen Werth eine zusammengesetzte Zeit, weil jeder dieser Notenwerthe die Zeitdauer von mehreren Chronoi protoi hat, — mit Rücksicht auf die Rhythmopoeie eine unzusammengesetzte Zeitgrösse, weil es ein einziges ungetheiltes Bestandtheil des Rhythmizomenon ist, durch welches die betreffende Zeitgrösse ausgefüllt wird.

Die Sylbe „Licht" im letzten Verse ist im Aristoxenus eine gemischte Zeitgrösse; zwei Töne werden auf einer einzigen Sylbe gesungen.

Ebenso bildet der viermal wiederholte Ton *b* zu Anfang des ersten Verses eine gemischte Zeitgrösse, in welcher vier verschiedene Sylben auf ein und denselben Ton *b* kommen.

Die Versfüsse, aus welchen unser Melos besteht, sind nach moderner Auffassung ohne Ausnahme vierzeitige oder daktylische Versfüsse, auch die von uns als Triolen bezeichneten. Nach Aristoxenischer Auffassung dagegen wird das Melos ein aus vierzeitigen und dreizeitigen Versfüssen gemischtes sein, denn alle dort vorkommenden triolischen Versfüsse

goldnen
Wölbung
wegten
Licht

sind nicht vierzeitige, sondern dreizeitige (trochaeische) Versfüsse, (je aus einem zweizeitigen und einem einzeitigen oder umgekehrt aus einem einzeitigen und einem zweizeitigen Bestandtheile des Rhythmizomenon zusammengesetzt), aber jeder dieser als dreizeitig aufgefassten Versfüsse hat genau denselben Zeitumfang, wie jeder der vierzeitigen — der Chronos protos hat in den dreizeitigen Versfüssen eine längere Zeitdauer als in den vierzeitigen Versfüssen, es tritt für alle aus vierzeitigen und dreizeitigen Versfüssen gemischten Rhythmopoeien mit jedem heterogenen Versfusse ein Wechsel der Agogē (des Tempos) ein.

Von den Zeittheilen des Rhythmizomenons, welche mit Rücksicht auf die Rhythmopoeie von Aristoxenus unzusammengesetzte genannt werden, kommen in der vorliegenden Melodie nur folgende vor: der einzeitige Chronos protos, der zweizeitige, der vierzeitige. Ausserdem aber kommen in der griechischen Rhythmopoeie überhaupt auch noch der dreizeitige und der fünfzeitige vor. Denn im Ganzen sind folgende in der griechischen Musik vorkommende Zeitgrössen bezeugt (von dem durch F. Bellermann herausgegebenen Anonymus de musica) mit folgenden rhythmischen Zeichen für die Noten und für die entsprechenden Pausen

Notenwerthe:		Pause:
einzeitig	∪	∧
zweizeitig	—	∧̄
dreizeitig	∟	∟∧
vierzeitig	⊔	⊔∧
fünfzeitig	⊔ı	

Unter das Zeichen der Notenlänge setzte man das die jedesmalige Tonstufe bestimmende Zeichen, einen zum Theil modificirten Buchstaben des griechischen Alphabets. Den rhythmischen Ictus bezeichneten über die Note gesetzte Punkte (Stigmë), entweder einen einfachen oder einen Doppelpunkt. So geschah es den erhaltenen Reihen zufolge in den Instrumentalcompositionen.

In der Vocalmusik aber wurde, so weit es uns bekannt ist, über die zur Bezeichnung der Tonstufen dienenden Notenbuchstaben weder Längenzeichen noch Ictuszeichen gesetzt. Denn die rhythmischen Accente ergaben sich aus den Versen des poetischen Textes, für die rhythmische Dauer der melischen Sylben wurde streng das Gesetz festgehalten, dass die lange Sylbe stets das Doppelte der kurzen ist, mit Ausnahme namentlich der Verscaesur (oder des Versschlusses), wo ausser der zweizeitigen auch die dreizeitige und die vierzeitige Sylbe vorkam. In der Notirung der Gesangestexte enthielt man sich der Zeichen ∟ und ⊔, welche in der Instrumentalmusik geläufig waren, vielmehr liess man hier die Sylbenlänge entweder unbezeichnet, da sie aus der Beschaffenheit des Verses zu erkennen war, oder fügte dem über der langen Sylbe stehenden Notenbuchstaben noch das Zeichen ∧ hinzu, welches, eine Abkürzung des Wortes „Leimma" (d. i. Pauëe), in der Instrumentalmusik als Zeichen der Pause gebraucht wurde.

Die in der Verscaesur oder im Versende vorkommende drei- oder vierzeitige Länge füllt die Zeitdauer eines ganzen Versfusses, eines trochaeischen oder daktylischen, aus und ist als die Zusammenziehung der beiden im Versfusse enthaltenen Takttheile, der Hebung und der Senkung, in eine einzige Note aufzufassen. Wir haben nur Beispiele, dass die drei- und die vierzeitige Länge stets eine absteigende Contraction ist, in der die Hebung den anfangenden, die Senkung den auslautenden Moment des Versfusses bildet. Dass in der griechischen Vocalmusik auch gedehnte Längen von umgekehrter rhythmischer Beschaffenheit vorkämen, Contractionen von aufsteigendem Rhythmus, wo die Senkung den anfangenden, die Hebung den auslautenden Moment des durch eine einzige gedehnte Länge ausgedrückten Versfusses bilden, nach unserer modernen Nomenclatur eine „Synkope", davon haben wir kein Beispiel.

Takt und Versfuss im Allgemeinen.

Für Takt und Versfuss dient den griechischen Theoretikern der nämliche Terminus, — nämlich eine Bezeichnung, welche im Wesentlichen mit unserem Worte Versfuss durchaus übereinkommt. Der bessern Anschaulichkeit wegen übersetzen wir das griechische Wort (eigentlich bedeutet es Fuss) stets durch unser „Takt". Dies letztere ist eine aus dem mittelalterlichen Latein entlehntes Wort, welches so viel als Schlagen bedeutet und unmittelbar den „Taktschlag" bedeuten soll, während in der Bezeichnung Fuss oder Versfuss das Moment des Takttretens enthalten ist.

In unserer modernen Terminologie bezieht sich „Fuss oder Versfuss" wesentlich auf den poetischen Versfuss, für welchen das Rhythmische nicht sowohl in einem bestimmten Zeitmaasse, als vielmehr dem rhythmischen Ictus besteht. So wie wir aber von Versfüssen der Vocalmusik reden, verbinden wir mit dem Momente des rhythmischen Ictus zugleich das Moment der rhythmischen Zeitdauer.
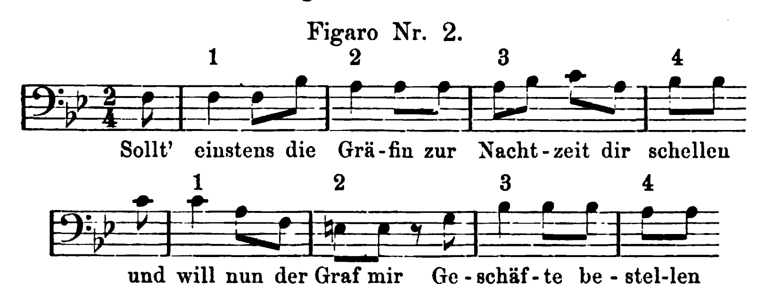
Wenn Aristoxenus den Versfuss der Vocalmusik oder überhaupt den melischen Versfuss meint, dann sagt er „unzusammengesetzter" Takt. Meint er dagegen eine Verbindung zweier oder mehrerer melischer Versfüsse zu einem grösseren Ganzen, dann sagt er „zusammengesetzter" Takt.
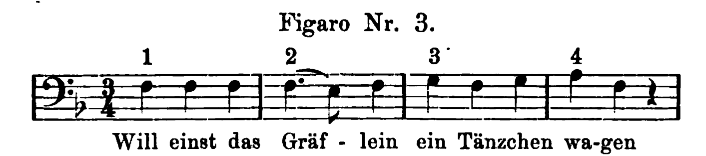
Wir dürfen annehmen, dass diese beiden Kategorien „unzusammengesetzter oder einfacher Takt" und „zusammengesetzter Takt" — jene für dasjenige, was wir den Versfuss nennen, diese für dasjenige, was auch bei uns zusammengesetzter Takt heisst — von Aristoxenus wenn auch nicht zuerst aufgebracht, doch zuerst theoretisch ausgebildet sind.

Wenn unsere Componisten einen poetischen Worttext in Musik setzen, dann stellen sie die Taktstriche in der Regel vor die den Ictus tragenden Sylben, dass
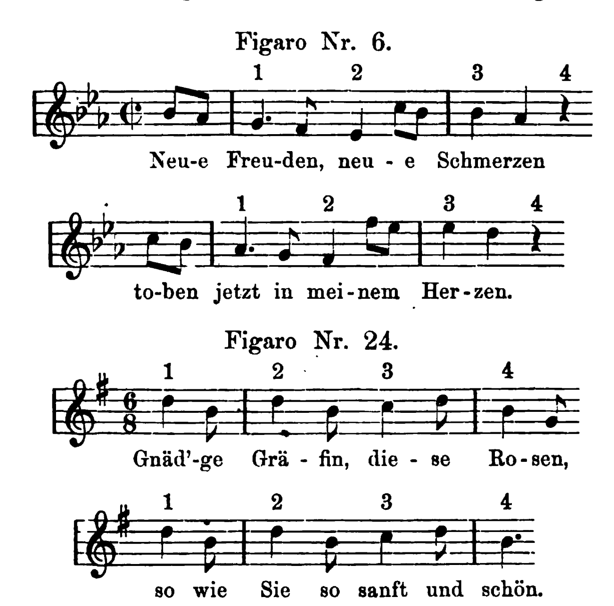
1) entweder jeder einzelne Versfuss ein Takt wird. Dann besteht die Composition aus einfüssigen Takten: der vierfüssige Vers enthält vier einfüssige Takte.

Figaro Nr. 2.
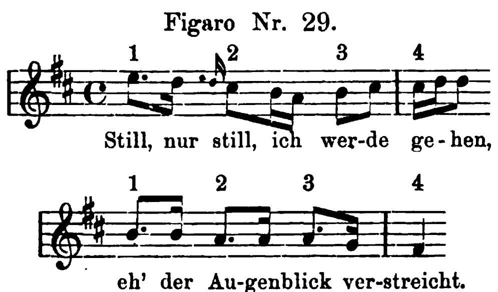




2) Oder je zwei benachbarte Versfüsse werden zu einem Takte combinirt. Dann besteht die Composition aus zweifüssigen Takten: der vierfüssige Vers enthält zwei zweifüssige Takte.
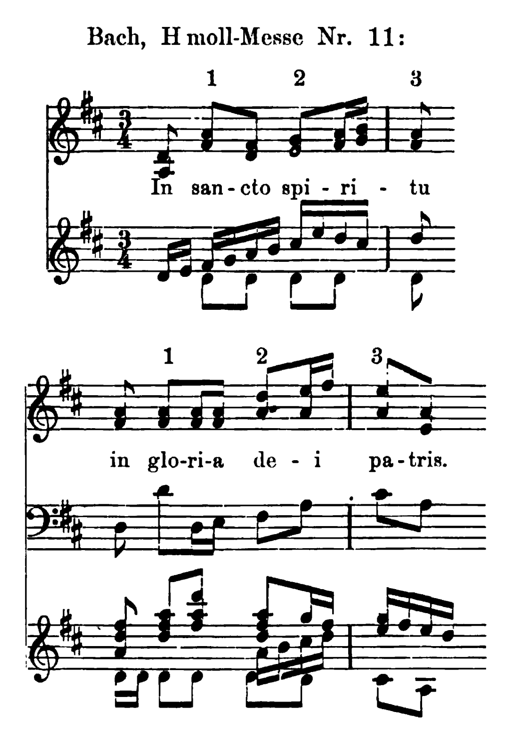


3. Oder es werden je vier benachbarte Versfüsse zu einem Takte combinirt. Dann besteht die Composition aus vierfüssigen Takten: der vierfüssige Vers bildet einen einzigen vierfüssigen Takt.



4. Oder endlich, es werden drei benachbarte Versfüsse zu einem einzigen Takte combinirt. Dies kann nur bei dreifüssigen Versen oder dreifüssigen Vershälften stattfinden. Dergleichen Versificationen sind bei den Modernen ebenso selten, wie die bei den Griechen, bei denen der daktylische Hexameter ein sehr beliebter Vers war, häufig genug vorkamen. In der modernen Vocalmusik sind daher dreifüssige Takte äusserst selten. Um ein Beispiel zu geben, müssen wir uns schon zu der im lateinischen Texte componirten hohen Messe Bach's wenden.

Bach, H moll-Messe Nr. 11:
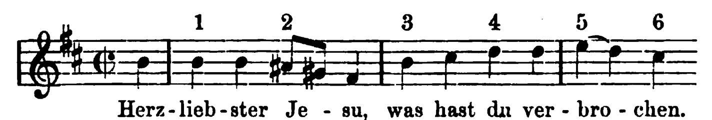


Genau so war es in der alten griechischen Musik. In der griechischen Notirung war zwar der Taktstrich ungebräuchlich. Noch in der Periode der Palestrina-Musik und noch später, bis in's 16. Jahrhundert hinein, war der Taktstrich noch unbekannt. Den alten Griechen gab der versificirte Worttext, — sowie der Componist zu dem von ihm gegebenen Melos die Zuschrift, in welchem Takte es zu nehmen sei, hinzufügte, — ohne weiteres die genaue Handhabe für die Taktirung, und nur für Instrumental-Compositionen hatte der Componist nöthig, die rhythmischen Accente

anzumerken. Das Fehlen des Taktstriches darf keineswegs als eine Mangelhaftigkeit der griechischen Musik und ihrer Notirung angesehen werden, vielmehr lässt sich zeigen, dass die Griechen eben deshalb, weil sie keine Taktstriche setzten, vor unserer modernen Notirungsweise manches voraus hatten.
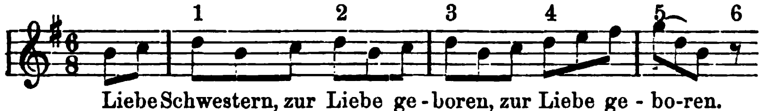
Sogar zur Zeit Bach's war die jetzige Manier, den Taktstrich immer nach gleichen Zeiträumen zu setzen, noch nicht ganz durchgedrungen. Er diente mehrfach lediglich zur Bezeichnung der dynamisch hervorzuhebenden Noten.

Dass die Griechen sich des Taktstriches nicht bedienten, ist nur ein recht unwesentlicher, äusserlicher Unterschied zwischen griechischen und modernen Takten. Wesentlich aber ist folgendes:
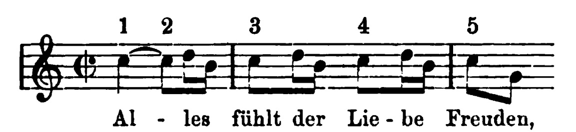
Verse und Halbverse von zwei, drei, vier Versfüssen können sowohl Griechen wie Moderne als einen einzigen Takt auffassen. Bei Versen von fünf oder sechs Versfüssen ist dies auch in der altgriechischen, aber nicht mehr der christlich-modernen Musik möglich. Der sechsfüssige Choralvers der Matthäuspassion

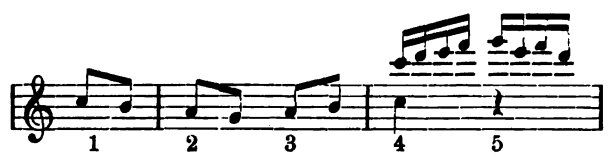


ist in drei zweifüssigen Takten geschrieben. Die griechische Musik würde diesen Vers einen einzigen zusammengesetzten Takt genannt haben. Ebenso wäre folgender Vers im Don Juan 1, 5



nach Aristoxenus ein ungerader actzehnzeitiger Takt, und folgende zwei Verse der Zauberflöte No. 13





wären nach Aristoxenus ein jeder ein fünftheilig-ungerader 20-zeitiger Takt.

Ja, zwei, drei, vier Versfüsse können auch die modernen Componisten zu einem zusammengesetzten Takte combiniren. Nach Aristoxenus kann aber auch eine Gruppe von fünf oder sechs Versfüssen ein zusammengesetzter fünffüssiger oder sechsfüssiger Takt sein.

Sagen wir: eine jede Verbindung von Versfüssen zum Verse (in derjenigen Bedeutung dieses Wortes, in welcher wir dasselbe für unsere modernen nationalen, nicht für die Nachbildung mittelalterlicher oder antiker Verse anwenden, vergl. unten), eine jede solche Verbindung von zwei, oder drei, oder vier, oder fünf, oder sechs Versfüssen wird von Aristoxenus als zusammengesetzter Takt gefasst. In dieser Bedeutung ist das Wort Takt, wie es scheint, zuerst von Aristoxenus gebraucht. Die frühere Zeit scheint für diese Verbindungen der Versfüsse zum rhythmischen Ganzen, welche wesentlich mit dem was wir Verse nennen, übereinkommt, den musikalischen Terminus „Kolon" d. i. Glied, lateinisch „Membrum" angewandt zu haben. Auch in der nacharistoxenischen Zeit kommt das Wort Kolon in der musikalischen Kunstsprache häufig genug vor z. B. in den die rhythmische Form bezeichnenden Zuschriften zu den alten Melos-Resten, wo „sechszeitiges Kolon" u. s. w. genau dasselbe bedeutet, wie bei Aristoxenus „sechszeitiger Takt".

Wenn Aristoxenus das Kolon als zusammengesetzten Takt fassen zu müssen glaubt, so geht daraus hervor, dass die rhythmische Beschaffenheit des Kolons bei den Alten dieselbe war wie die des zusammengesetzten Taktes. Von den Versfüssen, welche zu einem mehrfüssigen Takte vereint sind, soll die Ictusnote eines einzigen Versfusses einen stärkeren Accent haben als alle übrigen Versfüsse: jener eine Versfuss hat den Hauptaccent, vor welchem alle übrigen Accente desselben Taktes zu Nebenaccenten herabsinken, die aber wiederum ihrerseits durch Gradverschiedenheit des Ictus unter sich in bestimmter Weise gegliedert sind.

Wenn nun nach Aristoxenus nicht blos ein zwei-, drei-, vierfüssiges, sondern auch ein fünf- und sechsfüssiges Kolon die rhythmische Eigenschaft eines einheitlichen Taktes besitzen soll, so folgt daraus, dass innerhalb eines jeden der betreffenden Kola im musikalischen Vortrage die Ictus-Sylben unter sich nach demselben Principe wie der zusammengesetzte Takt gegliedert waren.

Bezüglich der rhythmischen Gliederung des musikalischen Kolons muss also die Musik der alten Griechen wohl viel sorgsamer als unsere moderne Musik gewesen sein. Denn wir Modernen haben in unserer Musikschrift wohl ein Zeichen für

die Grenzen der einzelnen Takte (die Taktstriche), aber die Grenzen der rhythmischen Kola lassen unsere Meister durchaus unbezeichnet. Für unsere Vocalmusik ist dies von keinem grossen Nachtheile, denn es lässt sich hier stets aus dem Worttexte ersehen, wo eine Kola-Grenze stattfindet. Aber für die Instrumentalmusik, in welcher dies Kriterium fehlt, lässt uns der Componist an gar vielen Stellen im Dunkeln, wo er selber sich die Kola-Grenze gedacht habe, namentlich auch dies, wo ein Kolon über den Taktstrich hinaus reicht. Eben deshalb kommt es so häufig vor, dass der Vortragende in einer Instrumental-Composition den Taktstrich nicht in seiner dynamischen Bedeutung, sondern als Grenzbezeichnung der Kola fasst. Ein eclatantes Beispiel dieser falschen Auffassung des Taktstriches gibet Rudolph Westphal in Fritzsch's musikalischen Wochenblatte 1883 No. 32. 33 an dem Finale der Beethoven'schen Claviersonate Op. 27, No. 2. Ebendaselbst macht Rudolf Westphal den Versuch, durch leicht erkennbare Striche am obern Rande der Notenzeile die Grenzen der Kola zu bezeichnen, und im Inlaute derselben die Reihenfolge der Versfüsse durch die Zahlen 1, 2, 3, 4 u. s. w. dem Auge in Erinnerung zu bringen.

Takttheile, Chronoi podikoi, Semeia.

Hauptbewegungen des Taktirens.

Wir folgen jetzt wieder der wörtlichen Darstellung des Aristoxenus.

> Aus blos einem Zeitabschnitte kann kein Takt bestehen, denn bei blos einem Zeitabschnitte würde eine Gliederung des Taktes unmöglich sein.
>
> Der Takt setzt also mindestens eine Verbindung von zwei Zeitabschnitten zu einer höheren Einheit voraus: einen schwächer markirten und einen stärker markirten Zeitabschnitt, — nach der Terminologie des Aristoxenus einen Aufschlag (ano Chronos) und einen Niederschlag (kato Chronos).
>
> Einen jeden dieser Takttheile nennt Aristoxenus mit gemeinsamem Namen „Chronos podikós" d. i. Takttheil oder auch „Semeion" d. h. Markirzeichen.
>
> Für Aufschlag (leichten Takttheil) sagt Aristoxenus gleichbedeutend auch „Arsis"; für Niederschlag (schweren Takttheil) auch „Basis".

Alle diese Termini hängen mit der Art und Weise zusammen, wie bei den Griechen der Rhythmus taktirt wurde. Dies geschah genau so, wie heut zu Tage das Dirigiren ausgeführt wird. Die

auf den schwachen Takttheil kommende Zeit bezeichnete der antike Dirigent (Hegemṓn) mit dem Aufschlage der Hand, die auf den schweren Takttheil kommende mit dem Niederschlage der Hand. Auch das Wort „Arsis" bedeutet aufheben oder Aufschlag. Das Wort „Basis" dagegen bezieht sich auf das Niedertreten des Fusses, indem der Dirigirende im Alterthume den starken Takttheil statt durch das Niederschlagen der Hand auch durch das Niedertreten des Fusses markirte.

Die Termini Arsis und Basis für leichten und schweren Takttheil sind der Kunstsprache des Aristoxenus eigen. Die späteren Theoretiker, wie Aristides, bedienen sich der bis in unsere heutige musikalische Kunstsprache eingedrungenen Termini „Arsis" und „Thesis", von denen der letztere mit den bei Aristoxenus vorkommenden Terminus Basis dem Sinne nach identisch ist. Denn wie „Basis" das Niedertreten, so bedeutet „Thesis" das Niedersetzen des taktirenden Fusses.

Doch auch der späteren rhythmischen Kunstsprache ist der Terminus Basis nicht gänzlich verloren gegangen. Man sagt z. B. von dem aus sechs daktylischen Versfüssen bestehenden heroischen Verse, er habe eine sechsfache Basis, indem jeder Versfuss als eine „Basis" bezeichnet wird, und ebenso vindicirte man dem aus sechs iambischen Versfüssen bestehenden Trimetron eine dreifache Basis, wobei je zwei auf einander folgende iambischen Versfüsse als eine „Basis" gerechnet wurde. Bei jeder dieser verschiedenartigen „Basen" der Verse wurde beim Taktiren der Fuss einmal niedergesetzt, um wieder in die Höhe gehoben zu werden [1]).

Weiter lehrt Aristoxenus:

> „Der einfache Takt hat nur zwei Chronoi podikoi, einen Aufschlag und einen Niederschlag [oder umgekehrt]". Ebenso hat, wie aus den lateinischen und griechischen Metrikern hervorgeht, der aus zwei Versfüssen zusammengesetzte Takt stets nur zwei Chronoi podikoi: der eine der beiden combinirten Versfüsse gilt als schwerer, der andere als leichter Takttheil.
>
> „Alle grösseren zusammengesetzte Takte haben mehr als zwei Semeia, die dreifüssigen Takte haben drei, die vier-

1) Frühere Darstellungen der griechischen Rhythmik und Metrik wie die Hermann'sche und Boeck'sche theilten mit dem englischen Philologen Bentley den Irrthum, dass die Alten unter „Arsis" den schweren, unter „Thesis" den leichten Takttheil verstanden hätten. Bis zum Jahre 1867—68, wo die Rossbach-Westphal'sche Metrik der Griechen in der verbesserten zweiten Auflage erschien, theilten alle deutschen Philologen die Bentley'sche Auffassung. Die Musiker dagegen dürfen sich rühmen, dass sie die Termini „Arsis" und „Thesis" stets in der Bedeutung der griechischen Theoretiker gebraucht haben.



füssigen haben vier Semeia". Aus so viel Versfüssen der zusammengesetzte Takt gebildet ist, aus so viel Semeia besteht er. Jeder Versfuss des Kolons wird beim Taktiren als Semeion aufgefasst.

Im Allgemeinen sagt Aristoxenus:

> „Dass ein Takt mehr als zwei Semeia hat, davon liegt in dem Umfange des Taktes der Grund. Denn die kleineren unter den Takten sind in ihrer Ausdehnung auch bei blos zwei Semeia leicht zu überschauen. Mit den grossen Takten aber verhält es sich anders, denn bei ihrem für uns nicht leicht zu erfassenden Umfange bedürfen wir hier mehrerer Semeia, damit in mehr Theile getheilt der Umfang des ganzen Taktes übersichtlicher werde."

Erst H. Weil hat erkannt, dass Aristoxenus bei den „grossen Takten" die aus mehreren Versfüssen zusammengesetzten im Auge hat, was der früheren Interpretation Rossbach-Westphal's entgangen war.

Dann fährt Aristoxenus fort:

> „Weshalb aber die Semeia, deren der Takt seinem Wesen nach benöthigt ist, der Zahl nach nicht mehr als vier sind, wird später gezeigt werden."

Aristoxenus meint, da auch die Kola von fünf und sechs Versfüssen als zusammengesetzte Takte aufgefasst werden, so müsste man doch auch Takte von fünf und sechs Semeia annehmen. Solche Takte mit mehr als vier Semeia würden freilich von der Theorie statuirt, aber die Praxis des Taktirens würde durch ein Markiren von fünf oder von sechs Semeia die Ausführenden eher in Verwirrung gesetzt, als ihnen das Takthalten erleichtert haben.

Chronoi Rhythmopoiias idioi.

Nebenbewegungen des Taktirens.

Nachdem Aristoxenus die kurze Angabe gemacht, dass ein Takt nicht mehr als blos vier Taktheile habe, fährt er fort:

> Durch diese Worte darf man sich aber nicht zu der irrigen Meinung verleiten lassen, als ob ein Takt nicht in eine grössere Anzahl von Theilen als vier zerfalle. Vielmehr zerfallen einige Takte in das Doppelte der genannten Zahl, ja in ihr Vielfaches. Aber nicht an sich zerfallen sie in eine grössere Anzahl von Abschnitten, sondern die Rhythmopoeie ist es, die sie derartig zu zerlegen heisst. Die Vorstellung hat nämlich aus einander zu halten:
>
> einerseits die das Wesen des Taktes wahrenden Semeia (die sogenannten Chronoi podikoi),

andererseits die durch die Rhythmopoeie bewirkten Zertheilungen (genannt Chronoi Rhythmopoiias idioi).

Und dem Gesagten ist hinzuzufügen, dass die Semeia (Chronoi podikoi) eines jeden Taktes, überall wo er vorkommt, dieselben bleiben, sowohl der Zahl als auch ihrer Grösse nach, dass dagegen die aus der Rhythmopoeie hervorgehenden Zertheilungen (die Chronoi Rhythmopoiias idioi) eine reiche Mannigfaltigkeit gestatten.

Hierzu gehört als Parallelstelle:

Jeder Takt, welcher zerfällt wird, wird [zugleich] in eine grössere und eine kleinere Zahl von Theilen zerfällt.

Die grössere Zahl von Theilen sind die Chronoi Rhythmopoiias idioi; die kleinere Zahl von Theilen sind die Chronoi podikoi, denn es giebt in einem Takte höchstens vier Chronoi podikoi, aber die Zahl der Chronoi Rhythmopoiias idioi kann das Doppelte oder das Vielfache der Zahl vier betragen. Von Interesse ist hier besonders die Mittheilung, dass ein jeder Takt zugleich in beide Arten von Taktheilen zerfällt.

Auch noch aus einigen anderen Stellen der Aristoxenischen Rhythmik geht hervor, dass ein Takt beim Dirigiren nicht blos nach seinen Chronoi podikoi, sondern auch nach seinem Chronoi Rhythmopoiias idioi markirt wird. In der modernen Musik müssen beim Dirigiren die den Chronoi podikoi entsprechenden Hauptbewegungen des Taktirens ausnahmslos für jedes Musikstück angegeben werden. Nebenbewegungen sind nur bei grösseren zusammengesetzten Takten und auch bei diesen nur für eine im langsamen Tempo vorzutragende Musik nothwendig; vgl. Berlioz Instrumentallehre, deutsch von A. Dörffel S. 259. Da in der griechischen Musik „ein jeder Takt, der zerfällt wird, neben den Chronoi podikoi auch in Chronoi Rhythmopoiias idioi zerfällt wird," so muss wohl das Tempo der griechischen Musik durchgängig ein langsameres gewesen sein als in der modernen, wo die Zerfällung in grössere Taktabschnitte zwar stets nothwendig ist, die Zerfällung in kleinere aber nur dann, wenn das Tempo ein langsames, nicht aber wenn es ein geschwindes ist.

Auch in der modernen Musik hängt das Verfahren des Dirigenten im Markiren der Nebenbewegungen des Taktirens vielfach von der rhythmischen Beschaffenheit des Musikstückes oder (nach antikem Ausdrucke) von der Beschaffenheit der Rhythmopoeie ab. Ebenso — dies scheint aus den fragmentarischen Angaben des Aristoxenus hervorzugehen — scheint in der Musik der Griechen nur bezüglich der Chronoi podikoi das Verfahren des Dirigenten stets dasselbe gewesen zu sein: dieser oder jener zusammengesetzte Takt enthält stets so und so viele Chronoi podikoi, einen jeden von einer stets constanten Anzahl von Chronoi protoi.

Bezüglich der Anzahl und der jedesmaligen Grösse der Chronoi Rhythmopoiias idioi aber scheint das Verfahren des Dirigenten kein constantes gewesen zu sein. Eine Stelle der Aristoxenischen Rhythmik, welche vom Verhältniss der beiden Arten von Takttheilen zu einander redet (§ 58a), hat bisher eine befriedigende Erklärung noch nicht finden können. Doch lässt sich über Anzahl und Grösse der Chronoi Rhythmopoiias idioi im Allgemeinen etwa Folgendes erschliessen.

Da die Anzahl der Chronoi podikoi eines Taktes kleiner ist als die der Chronoi Rhythmopoiias idioi, so müssen die ersteren je einen grösseren Umfang als die letzteren gehabt haben.

Besteht der zusammengesetzte Takt aus daktylischen Versfüssen, dann ist jeder Chronos podikos dieses Taktes ein vierzeitiger. Die Chronoi Rhythmopoiias idioi desselben, da sie die doppelte oder vielfache Anzahl der Chronoi podikoi haben, müssen kleiner als der vierzeitige Chronos podikos gewesen sein. Die daktylische Tetrapodie von vier Chronoi podikoi muss mindestens acht Chronoi Rhythmopoiias idioi gehabt haben. Danach würde sich Folgendes herausstellen. In der daktylischen Tetrapodie bildet jeder der vier daktyilschen Versfüsse einen Chronos podikos. Ein jeder daktylische Versfuss hat, an sich betrachtet, eine zweizeitige Thesis und eine ebenfalls zweizeitige Arsis. So würde ein jeder der beiden Takttheile des einzelnen Daktylus in der daktylischen Tetrapodie d. i. dem aus vier Daktylen combinirten vierfüssigen Takte, als ein Chronos Rhythmopoiias idios taktirt werden. Die daktylische Tetrapodie, als einheitlicher Takt gefasst, würde vier Chronoi podikoi haben, welchen sich acht Chronoi Rhythmopoiias idioi unterordnen würden.

Besteht der zusammengesetzte Takt aus trochäischen, also dreizeitigen Versfüssen, so muss ein jeder seiner Chronoi Rhythmopoiias idioi einen geringeren Umfang als den des dreizeitigen Versfusses gehabt haben. Nehmen wir an, die letzteren seien, analog dem aus Daktylen zusammengesetzten Takte, mit dem schweren und leichten Takttheile des einzelnen Trochäus identisch, so würden die Chronoi Rhythmopoiias idioi des aus Trochäen combinirten Taktes theils einen zweizeitigen, theils einen einzeitigen Umfang gehabt haben. Möglicherweise konnte der Dirigent di Chronoie Rhythmopoiias idioi in dieser Art taktiren. Bequemer aber war es ihm und den Ausführenden jedenfalls, wenn die Chronoi Rhythmopoiias idioi des aus Trochäen combinirten Taktes unter sich gleich gross waren. In diesem Falle markirte der Dirigirende einen jeden der drei im Trochäus enthaltenen Chronoi protoi als einen Chronos Rhythmopoiias idios.

Ueber das Verfahren des Dirigenten bei Takt-Combinationen aus fünfzeitigen und sechszeitigen Versfüssen werden wir unten zu sprechen Gelegenheit haben.

Dass in der That der Dirigirende beim Markiren der Taktabschnitte seine Taktirschläge auch nach dem Abzählen der Chronoi protoi bestimmte, geht aus einer Stelle des zur Zeit des Domitianus lebenden Rhetors Fabius Quintilianus hervor, in welcher dieser von dem, was man in dem Vortrage des Redners Rhythmus nannte, im Vergleiche zu dem Rhythmus der Musik redet. Er sagt inst. 9, 4, 51 von dem Verfahren der antikenMusikdirigenten: „Pedum et digitorum ictu intervalla signant quibusdam notis atque aestimant, quot breves illud spatium habeat; inde tetrasemoi, pentasemoi, deinceps longiores fiunt percussiones, nam semeion tempus unum est.“

> „Durch Treten mit den Füssen und Schlagen mit den Fingern markiren sie die Zeitgrössen mit bestimmten Zeichen und geben an, wie viel Chronoi protoi eine solche Zeitgrösse beträgt. So kommen vierzeitige, fünfzeitige und noch längere Taktirschläge zum Vorschein.“ Dann fügt Quintilian zur Erklärung der von ihm gebrauchten Termini technici „tetrasemoi“ und „pentasemoi“ noch die Bemerkung hinzu, „denn semeion bedeutet die Einzeitigkeit“. In der Periode des Kaisers Domitianus war nämlich gegenüber dem Sprachgebrauche des Aristoxenus für Chronos protos der Terminus „semeion“ üblich geworden, ein Terminus, welcher auch in der Rhythmik des Aristides, eines Freigelassenen desselben Quintilianus, vorkommt.

In welcher Weise sich die alten Musik-Dirigenten beim Dirigiren entweder des Tretens mit den Füssen oder des Auf- und Niederschlagens mit den Händen bedienten, lässt sich nicht mehr ermitteln. Es würde eine blosse Vermuthung sein, wenn wir sagen wollten, dass die Chronoi podikoi auf die eine Weise, die Chronoi Rhythmopoiias idioi auf die andere Weise vom Dirigenten markirt wurden. Quintilian scheint in jener Stelle die vierzeitigen und fünfzeitigen Chronoi podikoi im Auge zu haben.

Die vier einfachen Takte.

Drei rhythmische Verhältnisse sind es, welche Aristoxenus statuirt:

1) Das gerade Verhältniss;
2) das Verhältniss des zweifachen;
3) das Verhältniss des anderthalbfachen.

Wenn innerhalb einer Zeitgrösse, welche verschieden accentuirte Zeitmomente in sich enthält, das Verhältniss 1 : 1, 1 : 2, 2 : 3, also eins der Verhältnisse, welches unserer messenden Anschauung am nächsten liegt, sich ergiebt, dann lässt sich eine

solche Zeitgrösse, (oder vielmehr Gruppe von Zeitgrössen,) unserem rhythmischen Gefühle am leichtesten fasslich machen.

Daher stehen zunächst die einfachen oder unzusammengesetzten Takte, deren die musische Kunst der Griechen sich bedient, in einem der drei genannten Verhältnisse. Der eine Quotient der Verhältnisszahl wird durch den schwachen, der andere durch den starken Taktheil repräsentirt. Aristoxenus benennt die drei Verhältnisse geradezu nach den einfachen Takten oder Versfüssen, in welchen ein jedes derselben sich manifestirt.

Das Verhältniss 1:1 (Verhältniss des Geraden) nennt Aristoxenus das daktylische: im Daktylus oder dem geraden Takte sind die beiden Takttheile von gleicher Grösse, sie sind beide zweizeitig.

Das Verhältniss 1:2 (Verhältniss des Zweifachen) nennt Aristoxenus das iambische: im Iambus ◡ — oder dem zweizeitig ungeraden Takte ist der eine Takttheil doppelt so gross, wie der andere: der eine einzeitig, der andere zweizeitig.

Das Verhältniss 2:3 (Verhältniss des Anderthalbfachen) nennt Aristoxenus das paeonische: im Paeon — ◡ — oder dem fünfzeitig-ungeraden Takte ist der eine Takttheil das anderthalbfache des anderen: der eine dreizeitig, der andere zweizeitig. Dieser fünfzeitige oder paeonische Takt ist der modernen Musik fremd, während er in der griechischen häufig genug angewandt wurde.

Ausser diesen drei Versfüssen oder einfachen Takten, durch welche die drei rhythmischen Verhältnisse in der einfachsten Weise repräsentirt werden, gab es in der griechischen Musik noch einen vierten einfachen Takt, der zwar nicht in der modernen Metrik einen unmittelbaren einfachen Ausdruck findet, wohl aber in der modernen Musik häufig genug vorkommt, wenn auch in der bisherigen Theorie noch keine allgemeine Anerkennung gefunden hat. Dies ist der sechszeitige Ionicus ◡́ ◡ — —, in welchem der eine Takttheil aus zwei einzeitigen Kurzen, der andere aus zwei zweizeitigen Längen besteht, der eine Takttheil also einen zweizeitigen, der andere einen vierzeitigen Umfang, der eine also den doppelten Umfang des anderen hat. Hier wird sich wiederum das Verhältniss 1:2 ergeben, das nämliche, wie in dem dreizeitigen iambischen Takte. Zwei Versfüsse sind also dem iambischen Taktverhältnisse gemeinsam: der dreizeitige Iambus, von welchem der Name iambisches Verhältniss entlehnt ist, und der sechszeitige Ionicus.

In jedem Takte kann sowohl der starke Takttheil, wie der schwache Takttheil den Anfang bilden, daher werden für jeden einfachen Takt zwei antithetische Formen (so

nennt sie Aristoxenus) unterschieden: die mit der Thesis und die mit der Arsis anlautende Taktform. Wir dürfen die erstere als den absteigenden, die letztere als den ansteigenden Takt bezeichnen. Wenn Aristoxenus im Allgemeinen von einer Taktgrösse redet, dann pflegt er fast stets an erster Stelle die ansteigende, an zweiter die absteigende Form zu nennen. In der praktischen Verwendung hat ein Takt, wenn er mit der Thesis beginnt, den Charakter grösserer Ruhe; wenn er mit der Arsis beginnt, den Charakter grösserer Bewegung. So lesen wir in der Rhythmik des Aristides, der dies ohne Zweifel dem Aristoxenus entlehnt. Genau so ist der Unterschied, welcher sich aus Ton und Inhalt des poetischen Textes bezüglich der hier angewandten absteigenden und ansteigendem Rhythmen ergiebt.

Sowohl in der absteigenden, wie in der ansteigenden Form hat ein und derselbe Takt verschiedene Schemata. Dieser schon bei Aristoxenus vorkommende Ausdruck bezeichnet die durch die verschiedenartigen Zeiten der Rhythmopoeie bedingten Sylbenformen des Versfusses. Die zweizeitige rhythmische Grösse kann nämlich je nach dem Ermessen des Dichter-Componisten entweder eine einfache oder eine zusammengesetzte Zeit der Rythmopoeie sein, d. i. sie kann durch eine Länge, oder durch eine Doppelkürze dargestellt werden. Die alten Metriker nennen jenes die Contraction zweier Kürzen zur Länge, dieses die Auflösung einer Länge in die Doppelkürze. Auch die Verschiedenartigkeit des Schemas giebt dem Takte einen verschiedenartigen Charakter. Die Auflösungen lassen den Versfuss als bewegter, die Zusammenziehungen als ruhiger erscheinen: durch Mischung von Auflösung und Zusammenziehung erhält der Versfuss, wie Aristides sagt, einen mittleren maasshaltigen Charakter. Auch dieses Kunstmittel der Auflösung und Zusammenziehung ist in den poetischen Texten sichtlich mit entschiedenem Bewusstsein von Seiten der Künstler angewandt.

1. Der vierzeitige Takt.

a) absteigende Taktform.

Die verschiedenen Schemata haben folgende Benennungen:

⊥ ◡◡ absteigender Daktylus.
Th. A.

⊥ – absteigender Spondeus.
Th. A.

◡́◡ ◡◡ absteigender Proceleusmaticus.
Th. A.

b) ansteigende Taktform.

⏑ ⏑ ⊥ Anapaest.
A. Th.

— ⊥ ansteigender Spondeus.
A. Th.

⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ansteigender Proceleusmaticus.
A. Th.

— ⏑́ ⏑ ansteigender Daktylus.

Der absteigende Proceleusmaticus wird äusserst selten, etwas häufiger der ansteigende Proceleusmaticus angewandt.

2. Der dreizeitige Takt.

a) absteigende Taktform.

⊥ ⏑ Trochaeus.

⏑́ ⏑ ⏑ Tribrachys.

⏑́ — absteigender Iambus.

b) ansteigende Taktform.

⏑ ⊥ (ansteigender) Iambus.

⏑ ⏑́ ⏑ ansteigender Tribrachys.

Der absteigende Iambus ⏑́ —, welcher den rhythmischen Ictus auf der Kürze hat, ist als eine durch Contraction aus dem Tribrachys entstandene Taktform anzusehen: contrahirt sind nämlich die beiden letzten Chronoi protoi des dreizeitigen Taktes zu einer Länge. Den Früheren war das Vorhandensein dieses griechischen Versfusses unbekannt. Rudolf Westphal hat ihn aus den Resten der griechischen Instrumentalmusik nachgewiesen und sein Vorkommen auch für die Vocalmusik wahrscheinlich gemacht.

Was die Gebrauchs- und Charakterverschiedenheit zwischen vierzeitigem und dreizeitigem Takte betrifft, so war nach der Angabe des Aristides der vierzeitige der ruhigere, der dreizeitige der erregtere, weshalb dieser bei den Alten, gerade wie bei uns, vorzugsweise als Tanzrhythmus angewandt wurde. Daher wurde synonym für Trochaeus auch der Ausdruck Chorēus, d. i. Tanztakt, gebraucht, während das Wort Trochaeus so viel wie Eiltakt, Lauftakt bedeutet.

3. Der sechszeitige Takt.

a) absteigende Taktform.

⊥ — — absteigender Molossus.

⊥ — ⏑ ⏑ absteigender Ionicus a majore.

⊥ ⏑ ⏑ — Choriambus.

b) ansteigende Taktform.

— ⊥ — ansteigender Molossus.

⏑ ⏑ ⊥ — ansteigender Ionicus a minore.

Die ausserdem noch möglichen Schemata des sechszeitigen Taktes dürfen wir übergehen. Auch dieser Takt hat nach der Auffassung der Alten nur zwei Taktheile: eine vierzeitige Thesis und eine zweizeitige Arsis, oder umgekehrt. Den Namen Ionicus hat der Takt erst in der Zeit nach Aristoxenus erhalten, als der unter Ptolemäus Philadelphus lebende Dichter Sotades den sechszeitigen Takt für seine im ionischen Dialekte geschriebenen Dichtungen wählte. Früher scheint der Takt den Namen „Bakcheios", d. i. Bakchos-Takt, geführt zu haben. Die schwärmerischen Chorgesänge zu Ehren des Bakchos scheinen am frühesten in diesem Rhythmus gehalten worden zu sein. Auch wo ihn das Chorlied der Tragödie anwendet, lässt sich der enthusiastische Charakter nicht verkennen.

4. Der fünfzeitige Takt.

a) absteigende Taktform.

Der Takt besteht aus einem Trochaeus mit hinzugefügter Länge:

⊥ ⏑ — absteigender Creticus.

⏑́ ⏑ ⏑ — vierter Paeon.

⊥ ⏑ ⏑ ⏑ erster Paeon.

⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ absteigender Pentabrachys.

⊥ — ⏑ Bacchius.

b) ansteigende Taktform.

— ⏑ ⊥ ansteigender Creticus.

⏑ ⏑ ⏑ ⊥ ansteigender vierter Paeon.

⏑ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ansteigender Pentabrachys.

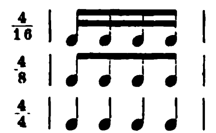
— ⏑ ⏑́ ⏑ ansteigender erster Paeon.

Gedichte im fünfzeitigen Takte sind seltener, als die in den übrigen Versmaassen, daher sind wir weniger darüber unterrichtet. Aristides legt dem Takte einen enthusiastischen Charakter bei.

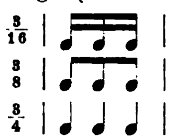
Uebersicht der einfachen Takte.

In absteigender Form stellen sich die vier einfachen Takte der Griechen der modernen Anschauung je nach unserer Auffassung des Chronos protos als eines Sechszehntels, oder als eines Achtels, oder als eines Viertels folgendermaassen dar:

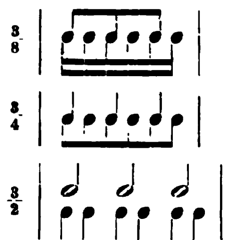
1. Der vierzeitige (daktylische) Takt.



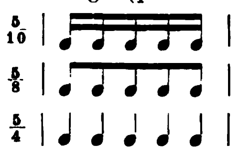
2. Der dreizeitige (trochaeische) Takt.



3. Der sechszeitige (ionische) Takt.



4. Der fünfzeitige (paeonische) Takt.



Dem sechszeitigen Takte müssen wir dieselbe Vorzeichnung wie dem dreizeitigen geben, der Unterschied besteht darin, dass — in der modernen Musik ist dies freilich nicht sofort zu bemerken — die drei gleichen Zeitwerthe des dreizeitigen Taktes als Chronoi protoi untheilbar sind, die des sechszeitigen (ionischen) Taktes dagegen als zweizeitige Grössen sind je in zwei Chronoi protoi theilbar.

Nach einer zwar nicht bei Aristoxenus, wohl aber bei den alten Metrikern vorkommenden Classification zerfallen die vier einfachen Takte oder Versfüsse in zwei Kategorien, für die wir die Bezeichnung primäre und secundäre Takte oder Versfüsse gebrauchen dürfen. Der vier- und dreizeitige sind die primären, der fünf- und sechszeitige die secundären. Die Metriker fassen dies so auf: der primäre Takt ist unzusammengesetzt, der secun-

däre ist zusammengesetzt, zwar nicht zusammengesetzt im Sinne des Aristoxenischen zusammengesetzten Taktes, welcher in der Combination mehrerer vollständiger Versfüsse besteht, aber zusammengesetzt aus einem vollständigen und einem unvollständigen primären Versfusse: der sechszeitige Ionicus aus einem vierzeitigen Daktylus und einem zweizeitigen Taktheile des Daktylus, der fünfzeitige Paeon aus einem dreizeitigen Trochaeus und einem zweizeitigen Taktheile des Trochaeus. Mit anderen Worten: der Ionicus ist eine unvollständige, um ihren letzten zweizeitigen Taktheil verkürzte daktylische Dipodie, der Paeon ist eine unvollständige, um ihren letzten einzeitigen Taktheil verkürzte trochaeische Dipodie.

Daktylische Dipodie.

⏊ ⏑ ⏑ ⏊ ⏑ ⏑
⏊ — ⏊ ⏑ ⏑
4/4

Ionicus d. i. verkürzte daktyl. Dipodie.

⏊ ⏑ ⏑ —
⏊ — —
3/4

Trochaeische Dipodie.

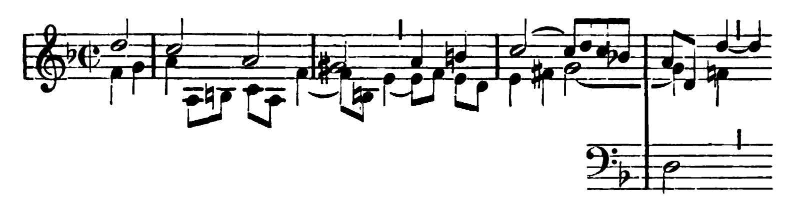
⏊ ⏑ — ⏑
6/8

Paeon d. i. verkürzte troch. Dipodie.
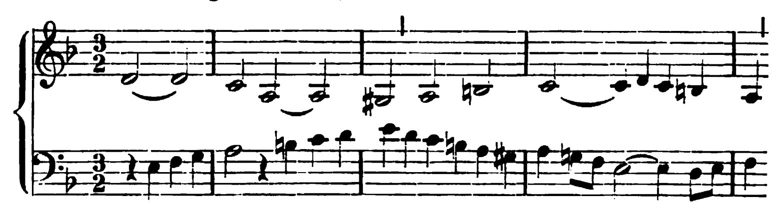
— ⏑ —
5/8

Genau nach dieser Auffassung der alten Theoretiker hat unbewusst J. S. Bach in seiner Kunst der Fuge ein Thema des daktylischen Rhythmus (in der Achtel-Schreibung des Chronos protos) in ein Thema des ionischen Rhythmus (in der ionischen Viertel-Schreibung des Chronos protos) umgeformt.

Daktylische Fuge Nr. I, Comes:
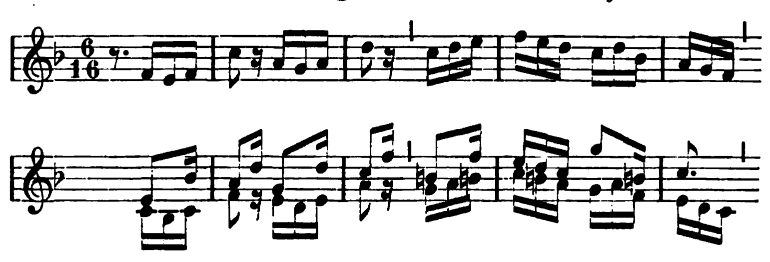


Ionische Fuge Nr. XII, Comes:
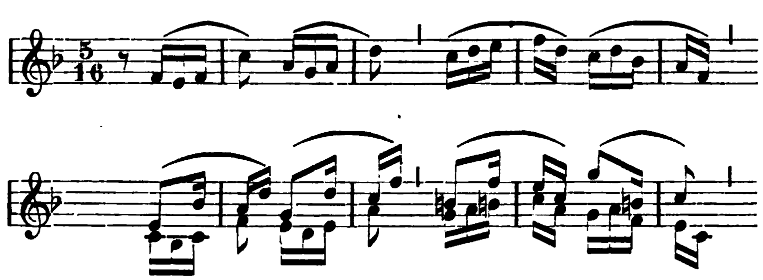


Nach demselben Principe lässt sich eine trochaeische Fuge Bach's ohne Weiteres in eine Fuge des uns sonst nicht geläufigen paeonischen Rhythmus verwandeln.

Wohlt. Clav. 2, 11 Fuge im trochaeischen Rhythmus:



Dieselbe Fuge in den paeonischen Rhythmus umgeformt:
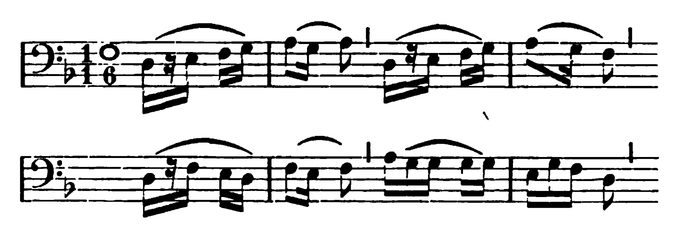


In der Thema-Stimme sind die hier auf einander folgenden fünfzeitigen Versfüsse (wir haben durch Legato-Bogen ihre Grenzen angegeben)

ansteigender vierter Paeon — ansteigender vierter Paeon — ansteigender Pentabrachys — ansteigender Pentabrachys;

in der zweiten Stimme (welche gleichzeitig mit dem Comes erklingt) sind es folgende fünfzeitige Versfüsse:

ansteigender erster Paeon — ansteigender erster Paeon — ansteigender erster Paeon — ansteigender Creticus.

Unter den vom Anonymus überlieferten Instrumentalmelodien findet sich eine einzige im paeonischen Rhythmus, § 101. Hier ist jedes der vier zweifüssigen Kola als „zusammengesetzter zehnzeitiger Takt“ überliefert.



Hier erscheinen folgende paeonische Versfüsse hinter einander (die Sechszehntel-Note mit darauf folgender Sechszehntel-Pause rechnen wir als zweizeitigen Chronos);

im ersten Kolon:

absteigender erster Paeon — absteigender Creticus — absteigender erster Paeon — absteigender Creticus;

im zweiten Kolon:

absteigender erster Paeon — absteigender Creticus — absteigender Pentabrachys — absteigender vierter Paeon.

Wer sich daran macht, die ganze zweite F-Dur Fuge des wohlt. Clav. aus dem $\frac{6}{16}$ Takte in den $\frac{5}{16}$ Takt umzuschreiben, der hat bereits einen guten Anfang gemacht, um sich den paeonischen Rhythmus der Griechen völlig ohrgerecht zu machen: jene schöne Fuge wird im paeonischen Rhythmus kaum minder schön, als im trochaeischen sein, und bald wird man sich an den uns anscheinend so fremden paeonischen Rhythmus ebenso gut, wie an den daktylischen, trochaeischen und ionischen gewöhnt haben.

Die zusammengesetzten Takte im Allgemeinen.

Ein vollständiges (akatalektisches) Kolon — von dem katalektischen wird später die Rede sein — ist stets ein bestimmtes Multiplum von Versfüssen. Mithin muss der zusammengesetzte Takt ein Vielfaches des einfachen Taktes, welcher sein Bestandtheil bildet, betragen: das Product aus der Anzahl der zum zusammengesetzten Takte vereinten einfachen Takte und die Chronoi-protoi-Zahl des einfachen Taktes ergiebt die Chronoi-protoi-Zahl des zusammengesetzten Taktes.

Nach diesem Grundsatze der elementaren Arithmetik lehrt Aristoxenus:

Ein jeder in der Musik verwendbare zusammengesetzte Takt, falls er vollständig ist, muss sich so in zwei Zeitabschnitte zerlegen lassen, dass diese in einem der drei für die einfachen Takte vorkommenden rhythmischen Verhältnisse stehen, entweder in dem daktylischen Verhältnisse (1:1), oder in dem iambischen Verhältnisse (1:2), oder in dem paeonischen Verhältnisse (2:3).

So weit eine Composition aus rhythmisch gleichen Kola besteht, nennt er dieselbe eine continuirliche Rhythmopoeie, z. B.

— ᴗ — ᴗ — ᴗ — ᴗ
— ᴗ — ᴗ — ᴗ — ᴗ
— ᴗ — ᴗ — ᴗ — ᴗ

Daher kann Aristoxenus jenen Satz folgendermaassen in Worte fassen:

> Für die Takte, welche auch eine continuirliche Rhythmopoeie zulassen, giebt es drei Taktarten: die daktylische im geraden Verhältnisse (1:1), die iambische im ungeraden Verhältnisse (1:2), die paeonische im ungeraden Verhältnisse (2:3).

Einmischung von katalektischen Kola, wenn nicht eine Zeitausgleichung derselben mit den akatalektischen Kola stattfindet, widerstrebt der Continuität der Rhythmopoeie. Also sind es nur vollständige, keine unvollständigen Kola, welche Aristoxenus im Sinne hat, wenn er sagt, „diese Takte verstatten auch eine continuirliche Rhythmopoeie“. Denn in einer nicht continuirlichen Rhythmopoeie, wo die Gleichheit der auf einander folgenden Kola durch Einmischung heterogener Kola unterbrochen wird, können dieselben ja ebenfalls vorkommen.

Es liegt auf der Hand, dass jedes vollständige Kolon, sofern es als zusammengesetzter Takt gefasst wird, sich in zwei Abschnitte zerlegen lässt, die sich ihrer Chronoi-protoi-Zahl nach entweder wie 1:1, oder wie 1:2, oder wie 2:3 verhalten.

Es hat z. B. die trochaeische Tetrapodie 3.4 = 12 Chronoi protoi, sie ist ein zwölfzeitiger Takt. In zwei gleiche Theile getheilt, wird die zwölfzeitige Tetrapodie aus zwei sechszeitigen Dipodien bestehen:

zwölfzeitig
— ᴗ — ᴗ | — ᴗ — ᴗ
6 | 6

Dass Aristoxenus verlangt, ein jeder zusammengesetzte Takt solle in zwei Abschnitte getheilt werden, könnte wohl auffallen, wird sich aber als durchaus berechtigt erweisen, so wie man bedenkt, dass Aristoxenus nicht mit Verhältnissen von Raummaassen,

sondern von Zeitmaassen zu thun hat. Das Auge wird auch bei einer Theilung des Raumes in *drei* oder in *fünf* Abschnitte die Symmetrie sofort herausfinden. Aber dem Ohre kann eine Zeitgrösse zur unmittelbaren Anschauung nur dann gebracht werden, wenn sie in zwei Abschnitte sich zerlegt, von denen man ohne Schwierigkeit ermessen kann, ob der eine Abschnitt dem anderen gleich, oder ob er das doppelte, oder das anderthalbfache des anderen Abschnittes ist.

Die erste Bearbeitung der Aristoxenischen Rhythmik in der Rossbach-Westphal'schen Metrik der Griechen sprach die Ansicht aus, dass von den beiden Abschnitten, in welche nach Aristoxenus ein jeder Takt (jedes Kolon) zerlegt wird, der eine als Thesis, der andere als Arsis zu fassen sei. Erst Heinrich Weil erkannte, dass die beiden von Aristoxenus statuirten Abschnitte der grösseren Takte bloss eine theoretische Bedeutung haben, dass die Thesen und Arsen des zusammengesetzten Taktes vielmehr innerhalb eines jeden der theoretischen Abschnitte ihren Platz haben müssten. Es sei z. B. die daktylische Tripodie ein aus 3 . 4 = 12 Chronoi protoi bestehender Takt, der zunächst in zwei (theoretische) Abschnitte zerfalle, einen achtzeitigen und einen vierzeitigen, die sich der Grösse nach wie 8 : 4 = 2 : 1 verhalten:



Aber mit den Takttheilen der Praxis, des praktischen Taktirens, verhalte es sich bei der daktylischen Tripodie so, dass ein jeder ihrer drei Versfüsse die Bedeutung eines Takttheiles von verschiedener Schwere, eines „Semeion“ habe:

4 | 4 | 4
— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡
Sem. | Sem. | Sem.

Von den nach daktylischem Verhältnisse (1 : 1) zu theilenden Takten, den Takten der geraden Taktart, ist der kleinste der vierzeitige, der grösste der sechszehnzeitige.

Von den nach iambischem Verhältnisse (1 : 2) zu theilenden Takten, den Takten der zweitheilig-ungeraden Taktart, ist der kleinste der dreizeitige, der grösste der achtzehnzeitige.

Von den nach paeonischem Verhältnisse (2 : 3) zu theilenden Takten, den Takten der fünftheilig-ungeraden Taktart, ist der kleinste der fünfzeitige, der grösste der fündundzwanzigzeitige.

Die kleinsten Takte einer jeden Taktart sind immer die *einfachen* Takte oder Versfüsse, die grösseren und grössten die *zusammengesetzten*.

Nach der Aristoxenischen Definition unterscheidet sich der unzusammengesetzte Takt von dem zusammengesetzten Takte dadurch, dass in dem zusammengesetzten Takte mehrere (kleinere) Takte combinirt sind, in dem unzusammengesetzten Takte aber nicht.

Der uns handschriftlich überlieferte Theil der Aristoxenischen Rhythmik schliesst mit dem Anfange der Aufzählung der auch für continuirliche Rhythmopoie zu verwendenden Takte. Wir geben für diese Takte der Kürze wegen bloss die Gesammtzahl ihrer Chronoi protoi und ihre Gliederung in die zwei, die Taktart bestimmenden Abschnitte an.

Die Aristoxenische Scala der Takte.

1. Der dreizeitige Takt.

trochaeische Monopodie: ∪ ∪ | ∪
2 1

2. Der vierzeitige Takt.

daktylische Monopodie: ∪ ∪ | ∪ ∪
2 2

3. Der fünfzeitige Takt.

paeonische Monopodie: ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪
3 2

4. Der sechszeitige Takt.

a. ionische Monopodie: — — | —
4 2

b. trochaeische Dipodie: ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪
3 3

5. Der achtzeitige Takt.

daktylische Dipodie: — ∪ ∪ | — ∪ ∪
4 4

6. Der neunzeitige Takt.

trochaeische Tripodie: — ∪ — ∪ | — ∪
6 3

7. Der zehnzeitige Takt.

paeonische Dipodie: — ∪ — | — ∪ —
5 5

paeonischer Epibatus: — — — | — —
6 4

8. Der zwölfzeitige Takt.

daktylische Tripodie: — ◡ ◡ — ◡ ◡ | — ◡ ◡ (8 | 4)

trochaeische Tetrapodie: — ◡ — ◡ | — ◡ — ◡ (6 | 6)

ionische Dipodie: — — ◡ ◡ | — — ◡ ◡ (6 | 6)

9. Der fünfzehnzeitige Takt.

paeonische Tripodie: — ◡ — — ◡ — | — ◡ — (10 | 5)

trochaeische Pentapodie: — ◡ — ◡ — ◡ | — ◡ — ◡ (9 | 6)

10. Der sechszehnzeitige Takt.

daktylische Tetrapodie: — ◡ ◡ — ◡ ◡ | — ◡ ◡ — ◡ ◡ (8 | 8)

11. Der achtzehnzeitige Takt.

trochaeische Hexapodie: — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ | — ◡ — ◡ (12 | 6)

ionische Dipodie: — — ◡ ◡ — — ◡ ◡ | — — ◡ ◡ (12 | 6)

12. Der zwanzigzeitige Takt.

daktylische Pentapodie: — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ | — ◡ ◡ — ◡ ◡ (12 | 8)

13. Der fünfundzwanzigzeitige Takt.

paeonische Pentapodie: — ◡ — — ◡ — — ◡ — | — ◡ — — ◡ — (15 | 10)

Diairesis der Takte.

Durch verschiedene Diairesis unterscheiden sich gleich grosse Takte von einander, wenn die gleiche Taktgrösse in ungleiche Takttheile zerlegt wird, ungleich entweder sowohl durch die Anzahl, wie durch die Grösse der Theile, oder bloss durch die Grösse der Theile.

Die Anzahl der Takttheile beträgt bei dem unzusammengesetzten Takte stets zwei, bei einem zusammengesetzten Takte

soviel, wie die Anzahl der in ihm combinirten unzusammengesetzten Takte oder Versfüsse beträgt.

Von den dreizehn verschiedenen Taktgrössen haben die drei-, vier-, fünf-, acht-, neun-, sechszehn-, zwanzig-, fünfundzwanzigzeitige je Eine Art der Diaresis, die sechs-, zehn-, zwölf-, fünfzehn-, achtzehnzeitige je verschiedene Arten der Diairesis. Nämlich:

Der sechszeitige Takt wird

a) als ungerader einfacher Takt des ionischen Rhythmus (ionische Monopodie)

3/8 Th. A.

in eine vierzeitige Thesis und eine zweizeitige Arsis getheilt;

b) als gerader zweifüssiger Takt des trochäischen Rhythmus (trochaeischen Dipodie)

6/16 Th. A.

zerfällt er in eine dreizeitige Thesis und eine dreizeitige Arsis.

Der zehnzeitige Takt zerlegt sich

a) als zweifüssiger Takt des paeonischen Rhythmus (paeonischen Dipodie)

10/16 Th. A.

in eine fünfzeitige Thesis und eine fünfzeitige Arsis;

b) als Paeon epibatus

5/8 Th. A. Th. A.

zerfällt nach dem bei Aristides erhaltenen Berichte in vier Takttheile, eine zweizeitige Thesis, eine zweizeitige Arsis, eine vierzeitige Thesis, eine zweizeitige Arsis. Er ist als eine Combination des vierzeitigen Daktylus und des sechszeitigen Ionicus anzusehen: ein jeder der zwei Takttheile, die in jedem der beiden Versfüsse enthalten sind, gilt auch in dem combinirten Takte als Takttheil. Das letztere ist abweichend von dem sonst für die zusammengesetzten Takte geltenden Principe, und daher heisst dieser Takt „epibatus“, d. i. der „taktirte“ in emphatischer Bedeutung.

Der **zwölfzeitige Takt** hat eine dreifache Diairesis. Denn

a) als dreitheilig ungerader (dreifüssiger) Takt des daktylischen Rhythmus (daktylische Tripodie)

$\frac{3}{4}$ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪
Th. Th. A.

zerfällt er in drei vierzeitige Semeia;

b) als gerader zweifüssiger Takt des ionischen Rhythmus (ionische Dipodie)

$\frac{6}{8}$ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪
Th. A.

zerfällt er in zwei sechszeitige Semeia;

c) als gerader vierfüssiger des trochaeischen Rhythmus (trochaeische Tetrapodie)

$\frac{12}{16}$ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪
Th. A. Th. A.

zerfällt er in vier dreizeitige Semeia.

Der **fünfzehnzeitige Takt** hat eine zweifache Diairesis. Denn

a) als dreitheilig-ungerader Takt des paeonischen Rhythmus (paeonische Tripodie)

$\frac{15}{16}$ — ∪ — — ∪ — — ∪ —
Th. Th. A.

zerfällt er in drei fünfzeitige Semeia;

b) als fünftheilig-ungerader Takt des trochaeischen Rhythmus (trochaeische Pentapodie)

— ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪

zerfällt er in fünf dreizeitige Semeia.
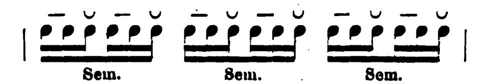
Der **achtzehnzeitige Takt** hat eine zweifache Diairesis. Denn

a) als dreitheilig-ungerader Takt des ionischen Rhythmus (ionische Tripodie)

$\frac{9}{8}$ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪
Th. Th. A.

zerlegt er sich in drei sechszeitige Semeia;

b) als dreitheilig ungerader Takt des trochaeischen Rhythmus (trochaeische Hexapodie)



enthält er sechs dreizeitige Semeia, so viel Semeia als Versfüsse.

Bei Form b des fünfzehnzeitigen und bei der Form b des achtzehnzeitigen Taktes findet sich im Gegensatze zu allen übrigen der vorstehenden Takte die Besonderheit, dass dort nicht angegeben ist, in wie weit die einzelnen Semeia als starke oder als schwache Takttheile, als Thesen oder als Arsen markirt werden. Aristoxenus sagt, kein Takt könne mehr als vier Semeia haben, die beiden in Rede stehenden Takte, die trochaeische Pentapodie und die trochaeische Hexapodie, haben die eine fünf Versfüsse, die andere sechs Versfüsse. Dasselbe wird auch von der zwanzigzeitigen daktylischen Pentapodie und von der fünfundzwanzigzeitigen paeonischen Pentapodie gelten müssen: auch hier wird die Zahl von vier Semeia, welche von Aristoxenus als das Maximum angegeben wird, in Folge der Zahl der den Takt bildenden Versfüsse überschritten.

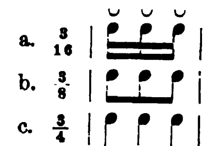
Bereits S. 69 ist dieser Widerspruch bezüglich der Semeien-Zahl der zusammengesetzten Takte dahin erklärt worden, dass man zwei Kategorien der zusammengesetzten Takte zu scheiden habe, Takte der Praxis und Takte der Theorie. In jenen wird jedes der Semeia oder Chronoi podikoi je nach seiner dynamischen Geltung als Thesis oder Arsis durch den dirigirenden Hegemon den ausführenden Sängern und Instrumentalisten markirt. Zu diesen praktischen Takten gehören sämmtliche zusammengesetzten Takte von zwei, drei, vier Versfüssen oder Chronoi podikoi. Ein darüber hinausgehender Takt von fünf oder sechs Versfüssen ist der Theorie nach ein Takt so gut wie die übrigen, gilt in Beziehung auf die sich in einem bestimmten Verhältnisse abstufende Accentstärke der einzelnen Versfüsse als einheitlicher Takt, aber der Dirigirende gibt dieser Accentverschiedenheit keinen besondern Ausdruck durch seine Taktirzeichen, sondern taktirt, als ob in der Pentapodie ein jeder einzelne Versfuss ein monopodischer Takt sei, und als ob die Hexapodie aus drei selbständigen dipodischen Takten bestehe.

Die Takte der continuirlichen Rhythmopoeie nach den drei Taktarten.

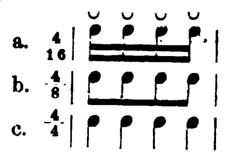
Gerade Taktart.

Einfache Takte (monopodische).

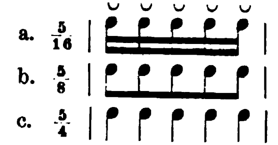
Dreizeitiger Trochaeus



Vierzeitiger Daktylus



Fünfzeitiger Paeon



Sechszeitiger Ionicus

a. $\frac{3}{8}$
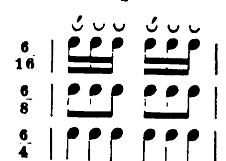
b. $\frac{3}{4}$

c. $\frac{3}{2}$

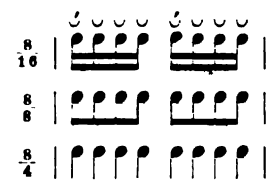
Zusammengesetzte Takte.

Dipodische.

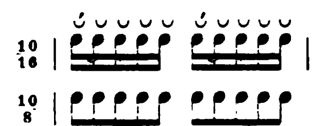
Sechszeitige trochaeische Dipodie
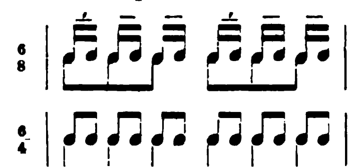


Achtzeitige daktylische Dipodie



Zehnzeitige paeonische Dipodie
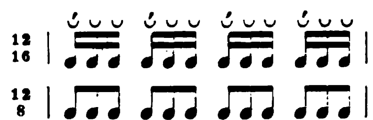


Zwölfzeitige ionische Dipodie

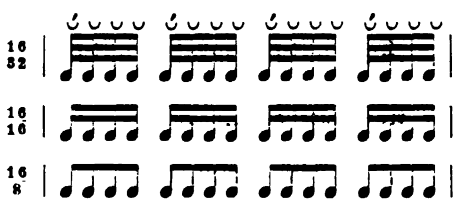


Tetrapodische.

Zwölfzeitige trochaeische Tetrapodie
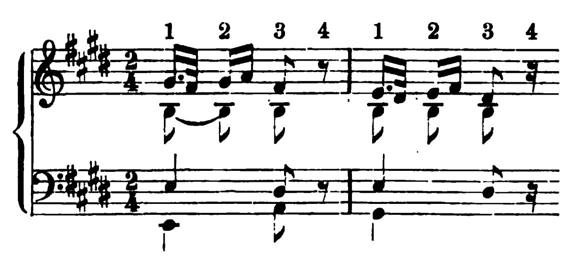


Sechszehnzeitige daktylische Tetrapodie



Die sechszehnzeitige daktylische Tetrapodie ist der einzige, wo die moderne Musik den Chronos protos als zweiunddreissigstel ansetzt. Bei Beethoven heisst ein in dieser Weise dargestellter

Takt ein $\frac{2}{4}$ Takt. Clavier-Sonate No. 3 Adagio, wo jeder der vier daktylischen Versfüsse den Umfang eines Achtels hat:

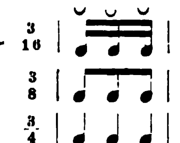


Für $\frac{16}{16}$ Takt sagt man $\frac{4}{4}$- oder C-Takt, für $\frac{16}{8}$ Takt sagt man $\frac{4}{2}$- oder grosser alla-breve-Takt.

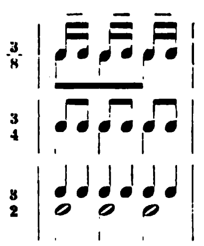
Dreitheilig-ungerade Takte.

Einfache (monopodische) Takte.

Dreizeitiger Trochaeus



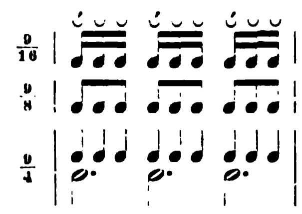
Sechszeitiger Ionicus



Zusammengesetzte Takte.

Tripodische.

Neunzeitige trochaeische Tripodie



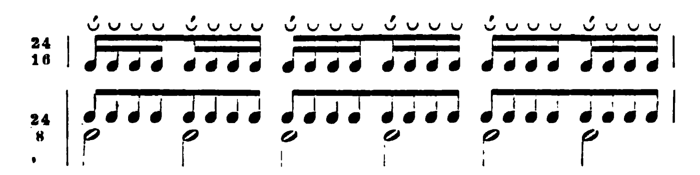
Zwölfzeitige daktylische Tripodie

Fünfzehnzeitige paeonische Tripodie

Hexapodische.

Achtzehnzeitige trochaeische Hexapodie

Wäre die griechische Rhythmik der modernen völlig gleich, dann würde Aristoxenus nicht den achtzehnzeitigen, sondern einen vierundzwanzigzeitigen Takt als den grössten der dreitheilig ungeraden Takt statuirt haben.



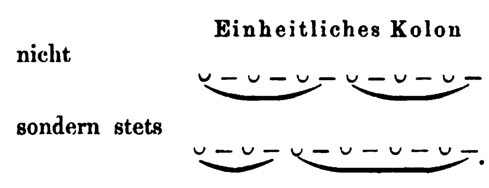
Denn nach Aristoxenischer Anschauung müssten wir den auf S. 65 angeführten Choralvers:

Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen?

einen vierundzwanzigzeitigen Takt der dreitheilig-ungeraden Taktarten nennen. Nach der Erklärung des Aristoxenus, dass der achtzehnzeitige Takt in dieser Taktart der grösste sei, hat die griechische Musik kein hexapodisches Kolon aus sechs vierzeitigen oder daktylischen Versfüssen gebildet, ein aus sechs Daktylen bestehender Vers bei den Griechen ist also kein einheitliches hexapodisches Kolon, sondern muss in mehrere Kola zerlegt werden. Daher die niemals vernachlässigte Cäsur in der Mitte des Hexametrons, die das deutliche Indicium ist, dass das dak-

tylische Hexametron aus zwei daktylischen Tripodien besteht. Im Bereiche der griechischen Vocalmusik, d. i. in den griechischen Dichtertexten, lassen sich daktylische Hexapodien als solche niemals nachweisen. Daher folgt Aristoxenus den Thatsachen der in der Vacalmusik zu Grunde liegenden Rhythmopoeie, wenn er erklärt, dass der grösste Takt der dreitheilig-ungeraden Taktart der achtzehnzeitige, d. i. die trochaeische oder iambische Hexapodie, sei, welche, wo sie als einheitliches Kolon vorkommt, nach Aristoxenus nicht die rhythmische Gliederung 1:1, sondern 1:2 haben muss.
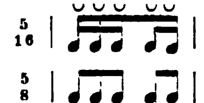
Einheitliches Kolon



Fünftheilig-ungerade oder paeonische Takte.

Einfache (monopodische) Takte.

Fünfzeitiger Paeon

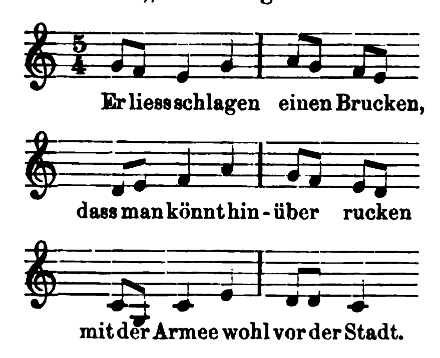


Zusammengesetzter (dipodischer) Takt
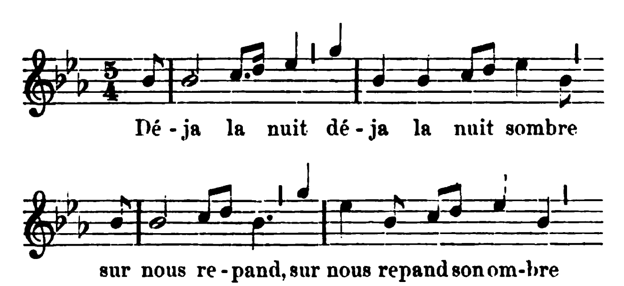
Zehnzeitiger Paeon epibatus



Von unseren Volksliedern repräsentirt diesen Paeon epibatus der Griechen unser alter „Prinz Eugenius“:
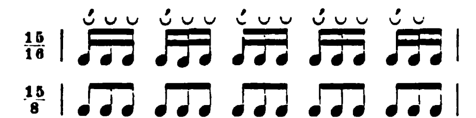


Boieldieu hat in der weissen Dame No. 13 Cavatine denselben Rhythmus angewandt, dem er dadurch sein Taktvorzeichen gibt, dass er den $\frac{3}{4}$- und den $\frac{2}{4}$-Takt combinirt.
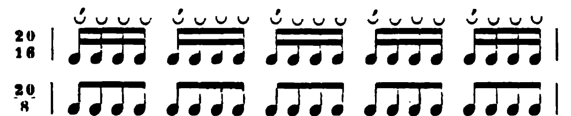


Zusammengesetzte (pentapodische) Takte.
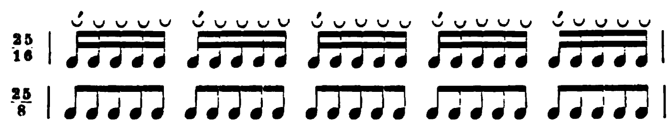
Fünfzehnzeitige Pentapodie



Zwanzigzeitige Pentapodie



Fünfundzwanzigzeitige Pentapodie



Die Takte der continuirlichen Rhythmopoeie nach den vier Rhythmengeschlechtern.

Die Beschaffenheit des Versfusses, welcher dem Kolon zu Grunde liegt, bestimmt das jedesmalige Rhythmengeschlecht. Deren gibt es vier in der griechischen Musik, nämlich so viele, als ob es der Grösse nach verschiedene Versfüsse gibt:

A. Primäre Rhythmengeschlechter.

das Rhythmengeschlecht des vierzeitigen Versfusses, oder das daktylische,

das Rhythmengeschlecht des dreizeitigen Versfusses, oder das trochäische.

B. Secundäre Rhythmengeschlechter.

das Rhythmengeschlecht des sechszeitigen Versfusses, oder das ionische,

das Rhythmengeschlecht des fünfzeitigen Versfusses, oder das paeonische.

Die zwei Kategorien, welchen sich die vier Rhythmengeschlechter unterordnen, unterscheiden sich bezüglich der Combination der Versfüsse zu einem Kolon (zusammengesetzte Takte im Sinne des Aristoxenus) dadurch von einander, dass

das primäre Rhythmengeschlecht eine Ausdehnung seiner Kola zur Dipodie, Tripodie, Tetrapodie, Pentapodie und wenigstens für das trochäische Rhythmengeschlecht auch bis zur Hexapodie verstattet, während das daktylische Rhythmengeschlecht bei den Griechen nach Aristoxenus's Angabe nicht über die Pentapodie hinausgeht.
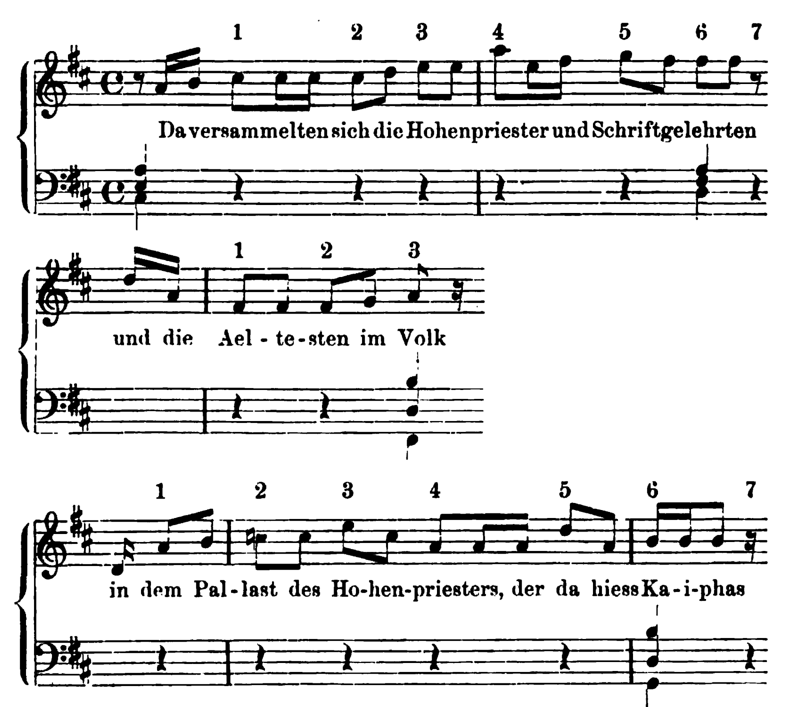
A. Primäre Rhythmengeschlechter.

Dipodie:	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑
Tripodie:	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ .
Tetrapodie:	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ . – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
Pentapodie:	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
Hexapodie:	– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

Dass der modernen Musik auch die daktylische Hexapodie nicht fehlt, welche Aristoxenus für die antike in Abrede stellt, ist schon oben gezeigt. Sowohl im daktylischen, wie im trochäischen Rhythmengeschlechte hält sich die moderne Musik bis auf diesen einen Fall genau in der Norm der Kola-Bildung, welche Aristoxenus für die Alten angibt. In dem streng rhythmischen Melos unserer modernen Musik kommt für beide Rhythmengeschlechter niemals ein grösseres, als ein sechsfüssiges Kolon, vor.

Dagegen wird in unserer modernen Recitativ die Aristoxenische Scala der Kola überschritten: auch siebenfüssige, achtfüssige und längere Kola werden hier von dem Componisten bei seiner Rhythmisirung des Textes gebildet. Da Aristoxenus auf's bestimmteste erklärt, es gebe in der alten Musik kein grösseres, als

das sechsfüssige Kolon, und zwar aus dem Grunde, weil unser rhythmisches Gefühl ausgedehntere Gruppen von Tönen und Sylben nicht mehr als eine unter einem rhythmischen Hauptaccente zusammengehaltene rhythmische Einheit auffassen könne, so folgt daraus, dass diejenige Form der Vocalmusik, welche wir heute Recitativgesang nennen, der musischen Kunst der Griechen durchaus fern stand. Die Griechen hatten kein anderes, als nur ein streng-rhythmisches Melos, welches über den hexapodischen Umfang der Kola nicht hinausging. Wir müssen es als eine durchaus irrthümliche Vorstellung bezeichnen, wenn — unter anderen auch von dem ersten Verfasser und Herausgeber dieses Werkes, zweite Auflage, S. 460 u. 5 die Vermuthung ausgesprochen worden ist, dass der griechische Gesang ein recitativähnlicher gewesen sei. Compositionen, wie das moderne Recitativ, mit seinem freieren Rhythmus, kann die Kunst der Griechen unmöglich gekannt haben:
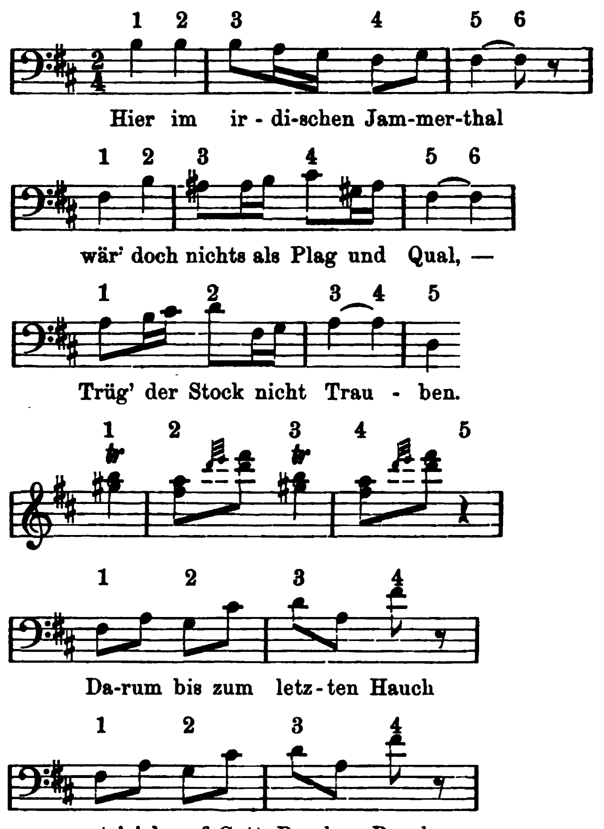


Im Uebrigen unterscheidet sich der Recitativgesang noch dadurch von dem streng rhythmischen Melos, dass in dem letzteren die auf einander folgenden Kola zu einer rhythmischen Gruppe

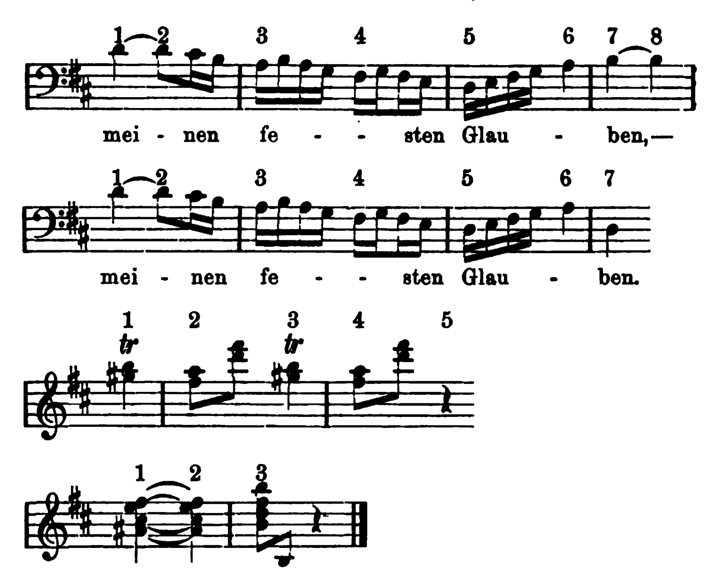
höheren Grades sich zusammenschliessen und innerhalb dieser Gruppe die Eigenschaft von Vorder-, Zwischen- und Schluss-Gliedern haben, Eigenschaften, welche sich durch fortgesetztes Creszendo vom Vordergliede an bis zum Anfange des Schlussgliedes und in einem dem letzteren zu Theil werdendes Descreszendo manifestiren. Die griechischen Theoretiker gebrauchen für diese dynamische einheitliche Gruppe von Kola den Terminus technicus „Periode," — abweichend von denjenigen, was seit dem Anfange dieses Jahrhunderts durch Antoine Reicha, Marx und Lobe als „Periode" bezeichnet worden ist. Das streng rhythmische Melos ist stets nach Perioden gegliedert, zweigliedrigen, dreigliedrigen, viergliedrigen, selbst mehrgliedrigen Perioden. Dem Recitativgesange aber fehlt die periodische Gliederung. Ein Kolon schliesst sich an das andere, ohne dass dieselben in einem Verhältnisse von Vorder-, Zwischen- und Schluss-Glied stehen. Es sind rhythmisch- und melodisch-isolirte Kola ohne gegenseitige Beziehung zu einander. Diese Isolirtheit der Kola im Recitativgesange hängt aufs genaueste mit der vorher angegebenen Eigenschaft des Recitativs zusammen, dass die Kola desselben den Umfang überschreiten, welcher im streng rhythmischen Melos für die Kola eingehalten wird. Je grösser nämlich der Umfang eines Kolons ist, um so weniger leicht lässt es sich (wie schon Aristoxenus sagt) als rhythmische Einheit überschauen, aber nur da, wo der Umfang der Kola leicht zu überschauen ist, lässt sich der Zusammenhang, in welchen mehrere auf aneinander folgende Kola durch bestimmte Accentuationsverhältnisse gebracht werden sollen, am leichtesten zum Bewusstsein bringen. Die unserem Zahlensinne am nächsten liegenden Zahlen, drei und vier werden es sein, welche für die, in einem Kolon zu vereinigenden Versfüsse, unserem rhythmischen Bewusstsein am leichtesten nahe gebracht werden können, daher sind sowohl in der modernen wie in der griechischen Musik Tetrapodieen und Tripodieen die am häufigsten für eine continuirliche Rhythmopoeie verwendeten Kola. Dipodieen werden gewöhnlich nur unter Tetrapodieen eingemischt. Noch mehr gilt dies von Pentapodieen und Hexapodieen. Noch umfangreichere Kola aber, Heptapodieen und was darüber hinaus geht, werden der Auffassung des periodischen Zusammenhanges zwischen den einzelnen Kola durchaus hinderlich sein. Sie sind deshalb in der Rhythmopoeie der Griechen geradezu verbannt und werden auch in der modernen Musik nicht für das streng rhythmische Melos, sondern nur für den Recitativgesang zugelassen.

Nun ist es aber keineswegs die Absicht der vorliegenden Auseinandersetzung, den Satz auszusprechen, dass unsere modernen Componisten nicht anders als bloss im Recitativgesange

die zuerst von Aristoxenus auf Grund der Rhythmopöie des classischen Griechenthumes ausgesprochenen Normen über die Kola-Ausdehnung unbeachtet gelassen haben. Vielmehr ist ausdrücklich darauf hinzuweisen, dass im strengen Melos der Musik hin und wieder, wenngleich äusserst vereinzelt, auch Kola, welche den Umfang der Hexapodie überschreiten, von den modernen Componisten zugelassen werden. In einem solchen Falle verlässt die Composition den Charakter des streng rhythmischen Melos, es wird recitativartig. Am häufigsten geschieht dies im Coloraturgesange, wo, um einen Ausdruck des alten Aristoxenus zu gebrauchen, „gemischte Zeitgrössen," in denen auf einer einzigen Sylbe mehrere Töne des Gesanges ausgehalten werden, zur Anwendung kommen.

Ein solches Melos, in welchem die Rhythmopöie auch das sieben- und achtfüssige Kolon nicht verschmäht, ist z. B. das Caspar-Lied No. 4 des Freischützes:





Zwei Hexapodieen, zwei Pentapodieen, zwei Tetrapodieen, eine Oktapodie (achtfüssiger Vers), eine Heptapodie (siebenfüssiger Vers), eine Pentapodie (fünffüssiger Vers) und eine schliessende Tetrapodie bilden die Kola des Caspar-Liedes. Offenbar ist Weber darauf ausgegangen, der ungezügelten Stimmung Caspars entsprechend, durch Mischung der heterogensten Kola unter einander dasjenige, was Aristoxenus „contuirliche Rhythmopöie“ nennt, von dem Liede fern zu halten. Die sonst aus dem streng rhythmischen Melos verbannten Kola hat der Componist, um die Wirkung des Regellosen zu steigern, absichtlich zugelassen. Wohl einem Jeden wird das Caspar-Lied höchst eigenartig vorkommen. Die Eigenartigkeit wird durch die ungewöhnlichen Kola-Umfänge bewirkt.

B. Secundäre Rhythmengeschlechter.

Für das ionische und paeonische Rhythmengeschlecht ergeben sich nach Aristoxenus folgende Kola, die wir analog, wie wir es bei dem primären Rhythmengeschlechte gethan, unter einander stellen.

Monopodie:	⊥ – – ⊥ ⏑ –
Dipodie:	⊥ – – ⊥ – –
Paeon epibatus:	⊥ – – ⊥ – ⊥ ⏑ – ⊥ ⏑ –
Tripodie:	⊥ – – ⊥ – – ⊥ – – ⊥ ⏑ – ⊥ ⏑ – ⊥ ⏑ –
Pentapodie:	⊥ ⏑ – ⊥ ⏑ – ⊥ ⏑ – ⊥ ⏑ – ⊥ ⏑ –

Die beiden secundären Rhythmengeschlechter verstatten jedes eine Ausdehnung zunächst nur bis zur Dipodie und Tripodie. Die Tetrapodie kann weder für das ionische noch für das paeonische Rhythmengeschlecht vorkommen, was sich daraus erklärt, dass in jedem einzelnen Ionicus anderthalb Daktylen combinirt sind, in jedem einzelnen Paeon anderthalb Trochäen (oder richtiger $1\frac{2}{3}$ Trochäen). Im ionischen Rhythmus und ebenso auch im paeonischen steht schon das dipodische Kolon auf demselben Standpunkte wie im daktylischen und trochäischen das tetrapodische Kolon. Der einzelne Ionicus hat den Umfang einer unvollständigen daktylischen Dipodie, der einzelne Paeon den Umfang einer unvollständigen trochäischen Dipodie. Es ist klar, dass ein über die Tetrapodie hinausgehendes Kolon für die beiden secundären Rhythmengeschlechter nicht vorkommen kann. Dennoch ergiebt sich aus den Angaben des Aristoxenus, dass eine paeonische Pentapodie (von fünfundzwanzigzeitiger Ausdehnung) in der griechischen Rhythmopoeie als einheitlicher Kolon vorkommt, und in der That lässt sich bei Aristophanes ein Vers dieser Art nachweisen, für welchen nach Rossbach's Rhythmik S. 93 ein besonders rasches Tempo anzunehmen sein würde.

Von paeonischen Dipodieen wird der Leser sich auf S. 79, 80 eine Anschauung verschafft haben. Eben dort war angegeben, dass die Kola des ionischen Rhythmus nicht blos in der griechischen, sondern auch in unserer modernen Musik vorkommen. Bisher ist dem ionischen Rhythmus in der modernen Musiktheorie noch kein Bürgerrecht eingeräumt worden. Möge dieses Buch dazu beitragen ihm dasselbe zu verschaffen.

In der griechischen Kunst kam der ionische Rhythmus natürlich ebensowohl in der Instrumental- wie in der Vocalmusik vor. In der Vocalmusik der Griechen war er deutlich genug durch den Worttext gekennzeichnet, denn das ionische Metrum war mit keinem der übrigen Metra zu verwechseln. In der Instrumentalmusik hatten die Griechen zunächst wohl kein anderes Unterscheidungszeichen des ionischen vom trochäischen Rhythmus, als das aus der Theorie des Aristoxenus sich ergebende:

> Die ungeraden dreizeitigen Versfüsse lassen sich bis zum tetrapodischen Kolon und darüber combiniren, die ungeraden sechszeitigen Versfüsse aber nicht. Die (sechszeitige) ionische Monopodie hat eine analoge rhythmische Function wie im trochäischen Rhythmengeschlechte die (ebenfalls sechszeitige) Dipodie.
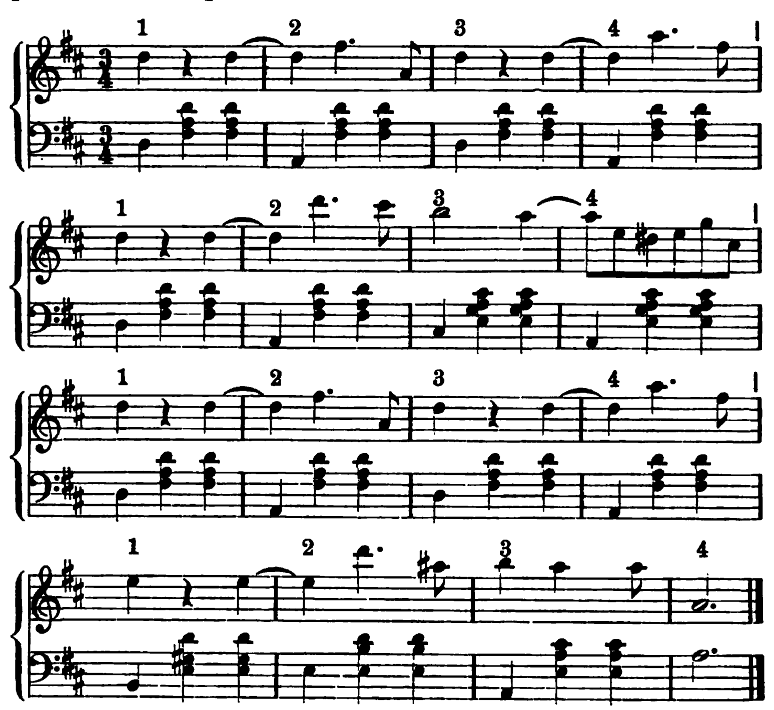
Im Allgemeinen macht wohl der ungerade ionische Versfuss denselben Eindruck, wie der ungerade trochäische Versfuss. Hat doch der Trochäus, in langsamem Tempo genommen, dieselbe rhythmische Gliederung wie der Ionicus. Aber wenn man mehrere

auf einander folgende Versfüsse einer im ungeraden Rhythmus gehaltenen Composition überschauen kann, kann man wissen, ob die Composition eine trochäische oder eine ionische ist.
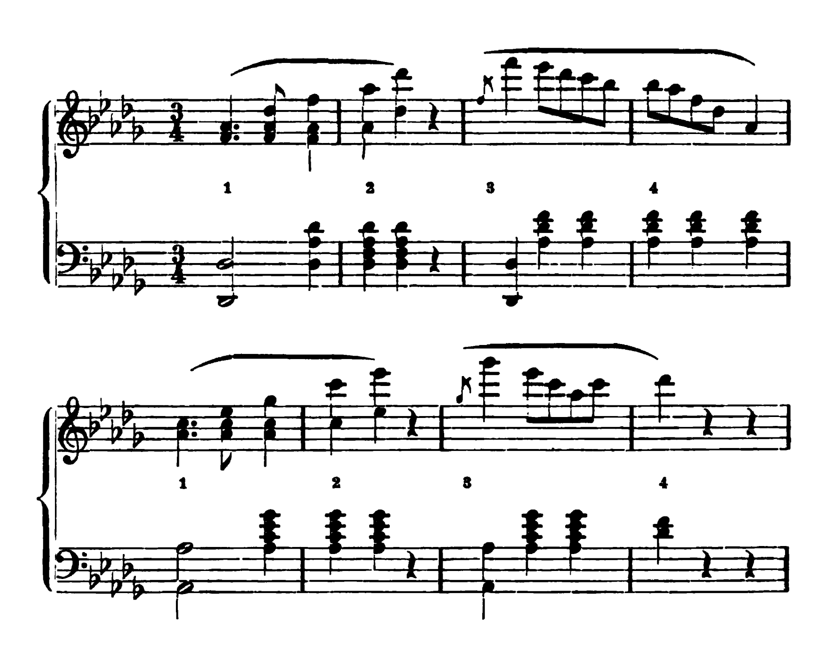
> In einem primären Rhythmengeschlechte, z. B. dem trochäischen, können die einander folgenden Versfüsse zu tetrapodischen Kola combinirt werden; in einem secundären Rhythmengeschlechte, z. B. dem ionischen, ist dies unmöglich.

In der modernen Musik werden die Versfüsse des ungeraden Rhythmus als $\frac{3}{4}$- oder $\frac{3}{8}$-Takt bezeichnet, mag der ungerade Rhythmus der trochäische oder ionische sein. Ist eine im dreitheiligen Takte geschriebene Composition eine derartige, dass vier Takte zu einem Kolon zusammentreten, dann ist der Rhythmus der trochäische; bilden schon zwei dreitheilige Takte ein rhythmisches Glied, dann ist der Rhythmus der ionische.

Von den modernen Tänzen wird sowohl der Walzer wie die Polonaise im $\frac{3}{4}$-Takte geschrieben. Bei einem Walzer (auf jeden Takt kommt ein Taktschlag, im Ganzen auf jedes Kolon vier Taktschläge) ist der monopodische Takt ein dreizeitiger Trochäus, die Taktirzeiten entsprechen den von Aristoxenus sogenannten Chronoi podikoi des tetrapodischen Kolons:
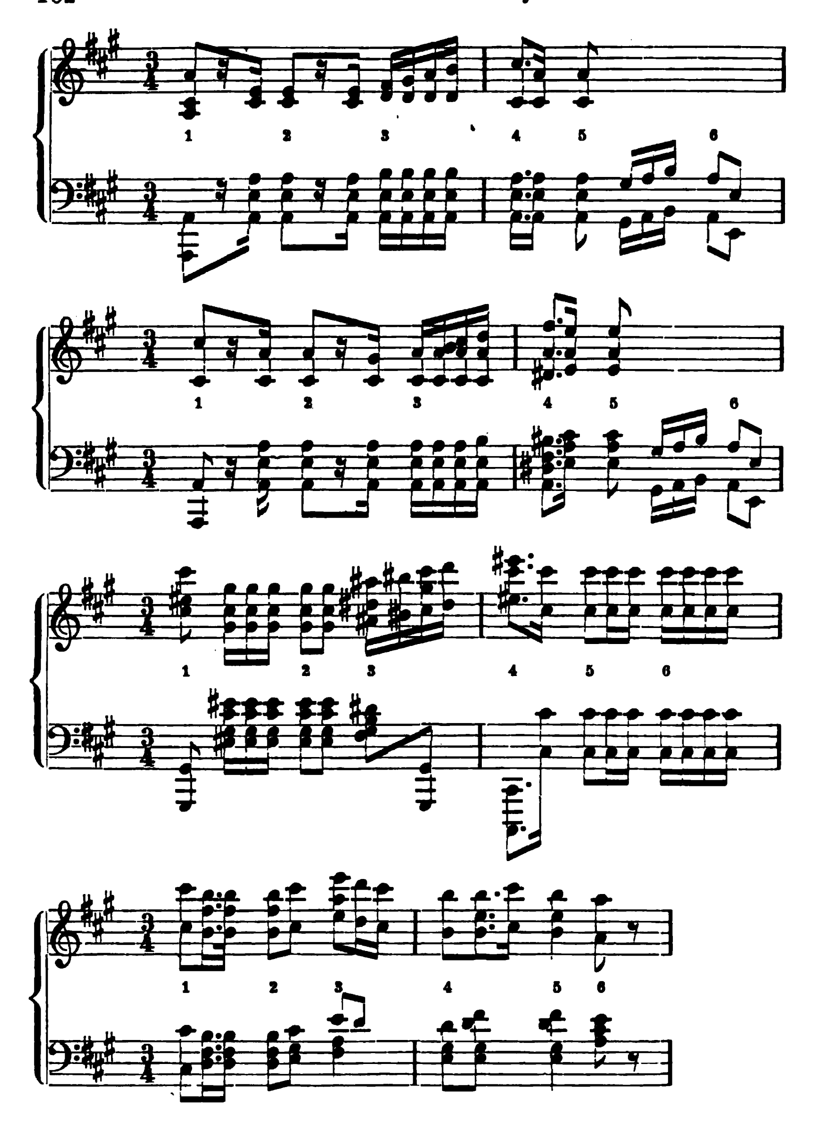


Es kann bei einem Walzer zwar auch vorkommen, dass schon zwei Versfüsse einen Abschnitt bilden, den man als dipodisches Kolon ansehen möchte. Aber gewöhnlich beruht dies auf einer innerhalb des tetrapodischen Kolons vorkommenden Binnencaesur, durch welche dasselbe in zwei Hälften zerfällt.



Von den vier als trochäische Versfüsse zu fassenden $\frac{3}{4}$-Takten eines jeden dieser beiden vierfüssigen Kola bilden je zwei mit einander eine von den übrigen deutlich sich abscheidende rhythmische Gruppe, eine Dipodie, die aber nicht als selbständiges Kolon, sondern als die Hälfte eines tetrapodischen Kolons anzusehen ist: die Pause am Ende des zweiten Taktes ist eine Binnencaesur, keine Haupt- oder Verscaesur.

Seltener ist es, dass die tetrapodischen Kola des Walzers wirklich einmal mit einem selbständigen dipodischen Kolon untermischt werden. Bei der Polonaise dagegen ist es wesentliche Eigenthümlichkeit, dass schon zwei Versfüsse (zwei $\frac{3}{4}$ Takte) zu einem Kolon, einer Dipodie sich vereinigen. Einen jeden Takt der Polonaise pflegt man mit drei Taktschlägen zu markiren, so dass auf das dipodische Kolon der Polonaise sechs Taktschläge kommen. Es sind dies die von Aristoxenus sogenannten Chronoi Rhythmopoiias idioi.
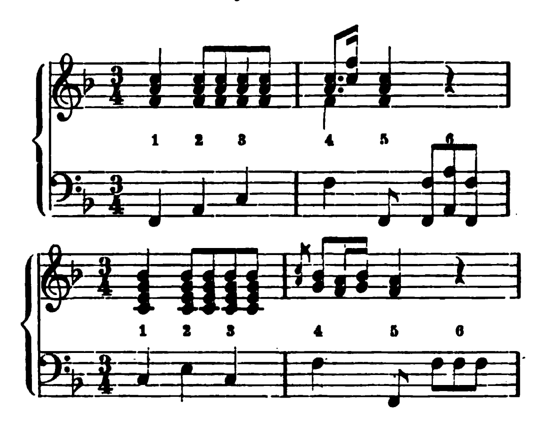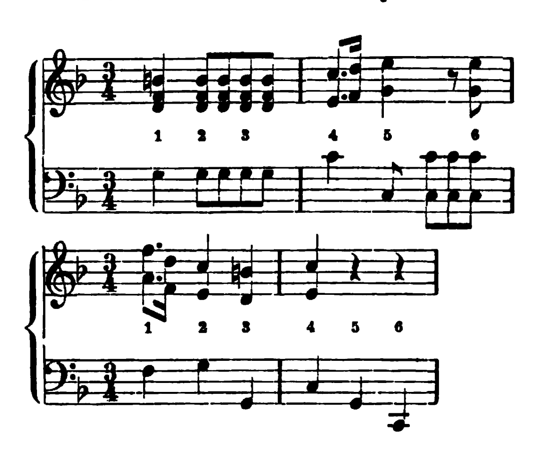


Der ungerade Versfuss (monopodischer Takt) des Walzers ist ein dreizeitiger Trochäus, der ungerade Versfuss (monopodische Takt) der Polonaise ist ein sechszeitiger Ionicus, welcher trotz der Ungleichheit des Tempos genau denselben rhythmischen Umfang hat, wie die sechszeitige trochäische Dipodie. Aristoxenus bezeichnet dies als Verschiedenheit der Diairesis derselben sechszeitigen Takt-

Grösse. Eben aus diesem Grunde erklärt es sich, dass im Walzer vier monopodische Takte, in der Polonaise zwei monopodische Takte sich zu einem Kolon verbinden. Aristoxenus würde das vierfüssige Kolon des Walzers (aus vier dreizeitigen Versfüssen bestehend) als einen zusammengesetzten vierfüssigen zwölfzeitigen Takt gerader Taktart, das zweifüssige Kolon der Polonaise (aus zwei sechszeitigen Versfüssen bestehend) als einen zweitheiligen zwölfzeitigen Takt gerader Taktart auffassen. Das Gesetz der griechischen Rhythmik, betreffend die Unauflösbarkeit des Chronos protos, fällt bei dem modernen Tanze selbstverständlich weg: die Viertelnote des trochäischen $\frac{3}{4}$-Taktes kann nicht minder, wie die zweizeitige Viertelnote des ionischen $\frac{3}{4}$-Taktes nach der in unserer Musik legitimen Weise je in zwei Achtelnoten aufgelöst werden u. s. w.

Wollen wir an Stelle der griechischen Namen der Versfüsse eine deutsche Nomenclatur haben, so dürfen wir den „Trochäus", für welchen das Alterthum gleichbedeutend auch den Namen Chorēus d. i. Tanztakt gebrauchte, im Deutschen durch das Wort „Walzer-Takt" wiedergeben, die antike Terminologie „Ionicus" dagegen durch „Polonaisen-Takt".
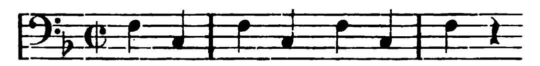
Ausser unserer Polonaise ist auch unser Menuett, wenigstens bei Bach und Händel, stets in ionischen Versfüssen gehalten. Von Haydn's Zeit an wird aber das Wort Menuett, sofern es zur Bezeichnung eines Theiles der Sonate oder der Symphonie gebraucht wird, zur Bezeichnung eines Rhythmus angewandt, welcher dem Walzer-Rhythmus durchaus analog ist: der monopodische Takt, in welchem die Menuett in dieser späteren Bedeutung des Wortes geschrieben werden, ist der dreizeitige Trochäus. Mozart und Beethoven folgen bezüglich der Menuette ihrer Sonaten und Symphonieen dem Vorgänger Haydn's. Als ein wirkliches Tanzstück aber ist auch bei Mozart, gerade wie in den Suiten Bach's, das Menuett ein ionischer Rhythmus.
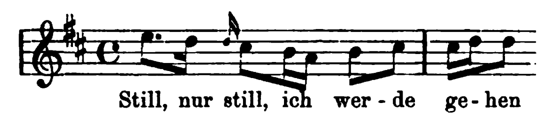




Die zusammengesetzten Takte in der Praxis des antiken Taktirens nach ihren Chronoi podikoi.

Der moderne Musiker rechnet den Umfang des Taktes von einem Taktstriche bis zum anderen. Die im Beginne einer Composition vor dem ersten Taktstriche vorkommenden Noten sieht er als etwas ausserhalb des ersten Taktes Stehendes an, er gebraucht dafür den Ausdruck Auftakt. Die griechische Notenschrift kennt keine Taktstriche; die rhythmischen Accente werden durch einfache oder Doppel-Punkte, welche über den betreffenden Notenbuchstaben gesetzt werden, dem Vortragenden klar genug angemerkt, sofern sie sich (für die Vocalmusik) nicht aus dem Worttexte ergeben. Die Auffassung des antiken Theoretikers wird bezüglich des Takt-Umfanges nicht durch das Auge und durch die Schranken innerhalb der Notenschrift gefangen genommen. Er weiss wo der leichte, wo der schwere Taktheil des Taktes ist, weiss aber nichts davon, dass es immer der schwere Takttheil sein müsse, mit dem der Takt beginne, und dass der leichte Takttheil dem schweren nachfolge. Vielmehr werden wir vom Standpunkte der griechischen Anschauung aus sagen müssen, der Taktstrich stehe eben so häufig in der Mitte und am Ende als am Anfange des Taktes, der Takt selber beginne eben so häufig mit einem leichten als einem schweren Takttheile. Nach griechischer Auffassung müssten wir sagen, dass in der ersten Scene des Don Juan



Kei - ne Ruh' bei Tag und Nacht.

zwei zweifüssige Takte je den Taktstrich in der Mitte haben, „keine Ruhe bei“ sei der erste Takt, „Tag und Nacht“ sei der zweite Takt; dass ferner in dem Figaro No. 29 vierfüssigen Takte



der Taktstrich vor dem vierten Viertel des Taktes steht. In jedem der hier nach griechischer Theorie gefassten Takte geht der leichte Takttheil voran, der schwere folgt auf den leichten. Nach moderner Auffassung geht dem ersten Takte des Don Juan ein aus einem ganzen Versfusse bestehender Auftakt voraus; in dem Beispiele des Figaro würden sogar drei Versfüsse den Auftakt bilden. Unsere moderne Notenschrift ist neben dem Taktstriche noch eines Zeichens für die Grenze der zusammengesetzten Takte, welche den Umfang eines ganzen Kolons haben, benöthigt. Lussy ist der Erste, der solche Grenzzeichen angewandt hat. Sie würden für alle neuen Ausgaben unserer classischen Musikwerke zu empfehlen sein, wenigstens für Instrumentalcompositionen sind sie unentbehrlich; in ihrer richtigen Setzung besteht die Hauptaufgabe der phrasirten Ausgaben.

In dem Sinne des Aristoxenus gefasst, kommt der durch die Reihenfolge der Takttheile bedingte Unterschied der Antithesis nicht blos bei dem einfachen Takte, sondern auch bei dem zusammengesetzten, und zwar sowohl dem zweifüssigen wie dem drei- und vierfüssigen Takte vor. Geht der schwere dem leichten Takttheile voraus, so wird dadurch der Charakter der Ruhe hervorgebracht; die umgekehrte Reihenfolge, voran der leichte, hinterher der schwere Takttheil, bedingt den Charakter der Erregtheit und Bewegung.

Den Charakter der Ruhe bezeichnen die Griechen als hesychastisches Ethos, den der Erregtheit als diastaltisches Ethos.

In der Rhythmopöie des hesychastischen Ethos bewirke die Musik Seelenfrieden, einen freien und friedlichen Zustand des Gemüthes. Hymnen und Trostlieder seien der Hauptrepräsentant der hesychastischen Rhythmopöie.

In der Musik des diastaltischen oder erregten Charakters zeige sich Hoheit, Glanz und Adel, männliche Erhebung der Seele, heldenmüthige Thatkraft. Besonders werde die diastaltische Rhythmopöie durch das tragische Chorlied repräsentirt.

So nach dem Berichte des in letzter Instanz auf Aristoxenus zurückgehenden Musikers Euklides aus der römischen Kaiserzeit.

In Bezug auf den durch die Antithesis der dynamisch verschiedenen Takttheile bedingten Unterschied können wir von den

verschiedenen Formen ein und desselben Taktes die mit der Thesis anlautende die „*hesychastische*“, und die mit der Arsis anlautende Taktform die „*diastaltische*“ nennen.

Diese beiden Termini werden für jedes der vier Rhythmengeschlechter passen, einerlei ob die betreffende Rhythmopöie nach einfachen Takten (Versfüssen) oder nach zusammengesetzten Takten (Dipodieen, Tetrapodieen, Tripodieen) geschrieben ist.

Unter den vierzeitigen Versfüssen sind die mit der Thesis beginnenden (Daktylen) die „hesychastischen“, die mit der Arsis beginnenden (Anapästen) die „diastaltischen“. Ebenso sind die Trochäen die „hesychastischen“ unter den dreizeitigen Versfüssen, die Iamben die „diastaltischen“. In gleicher Weise die sechszeitigen Ionici a majore sind die „hesychastischen“, die Ionici a minore die „diastaltischen“ Versfüsse des ionischen Rhythmengeschlechtes. Auch die zusammengesetzten Takte müssen, je nachdem sie mit der Thesis oder mit der Arsis beginnen, als hesychastischer oder diastaltischer zweifüssiger, dreifüssiger, vierfüssiger Takt angesehen werden.

In welchem Falle nun die Alten eine Rhythmopöie nach einfachen, in welchem sie dieselben nach zusammengesetzten Takten markirt haben wollten, darüber können wir im Allgemeinen so gut wie gar nichts sagen. Nur dies wissen wir, dass die pentapodischen Kola stets nach einfachen Takten (Monopodieen oder Versfüssen) taktirt wurden, die hexapodischen Kola stets nach dipodischen Takten. Wann dagegen eine Tetrapodie nach monopodischen, wann sie nach dipodischen oder als tetrapodischer Takt taktirt wurde, das ist uns für die griechische Musik ebenso unbekannt, wie wenn in der modernen Musik der Componist für eine tetrapodische Rhythmopöie den monopodischen, den dipodischen oder den tetrapodischen Takt vorzeichnet. Der alte Sulzer behauptet zwar, ein geübter Musiker könne es bei jeder Composition, auch ohne dass ihm die Einsicht in die Partitur verstattet sei, bei einem richtigen Vortrage des Musikstückes heraushören, welches Taktzeichen ihr der Componist vorgeschrieben habe. Doch ist die Annahme verstattet, dass Sulzer jene Behauptung eigentlich nicht habe machen dürfen. Eine Giga Bach's ist bald im tetrapodischen, bald im dipodischen Takt geschrieben, aber für den rhythmischen Vortrag macht die verschiedene Schreibweise keinen Unterschied. Heut zu Tage ist es üblich geworden, das tetrapodische Kolon des trochäischen Rhythmengeschlechtes beim Scherzo, beim Menuett (im Sinne Haydn's), beim Walzer im monopodischen $\frac{3}{4}$-oder $\frac{3}{8}$-Takte zu schreiben, obwohl die Rhythmopöie genau dieselbe ist, wie bei der Giga Bach's. Ueberhaupt neigen die neueren Componisten zur monopodischen oder dipodischen Schreibweise; die Notirung tetrapodischer Takte im daktylischen Rhythmengeschlechte ist schon bei Mozart selten, noch

seltener bei Beethoven, in dessen Clavier-Sonaten derselbe wohl nur zweimal Op. 27 No. 1 Es-Dur Andante und Op. 13 C-Moll Grave als C-Takt und einmal Op. 2 No. 3 E-Dur Adagio als $\frac{2}{4}$-Takt vorgezeichnet ist. Woher diese Eigenartigkeiten in der Vorzeichnung, ist schwer zu sagen. Vieles mag hierbei blosse Modesache geworden sein. Natürlich wäre es noch viel misslicher, für die griechische Musik allgemeine Normen angeben zu wollen, nach denen der Componist die Taktvorzeichnung gewählt habe. Denn auch in den auf uns gekommenen winzigen Melodieresten der Alten finden sich neben der überlieferten Notirung Zuschriften, welche den Rhythmus bezeichnen sollen. So hat der jüngere Dionysius von Halikarnas aus der Zeit Hadrian's seinem kitharodischen Hymnus an die Muse die Ueberschrift „zwölfzeitiger Rhythmus" hinzugefügt. Dieselbe Ueberschrift findet sich auch bei einem Instrumental-Stücke des Anonymus § 91; ebendaselbst steht vor einem paeonischen Kolon § 101 die Ueberschrift „zehnzeitiger Rhythmus"; dann ferner bei der daktylischen Tripodie § 99 die Zuschrift „zwölfzeitiger Rhythmus". Die übrigen Instrumental-Stücke des Anonymus, in denen tetrapodische Kola vorliegen, sind als dipodische Takte bezeichnet,

In der griechischen Musik musste bezüglich der Taktvorzeichnung, ob als tetrapodischer, dipodischer, monopodischer Takt, eine ähnliche Willkür der Componisten herrschen, wie in unserer modernen Musik.

Wir haben nunmehr auf die verschiedene Form der einzelnen zusammengesetzten Takte einzugehen, welche aus der verschiedenartigen Reihenfolge der dynamisch verschiedenen Takttheile hervorgeht.

Zweifüssige Takte.

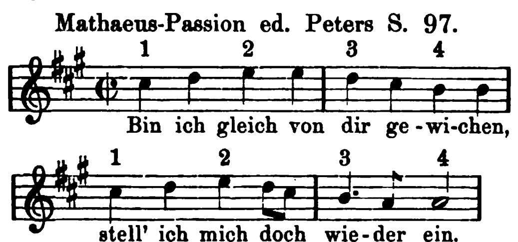
Zweifüssige Takte des daktylischen Rhythmengeschlechtes, achtzeitige Takte der geraden Taktart.

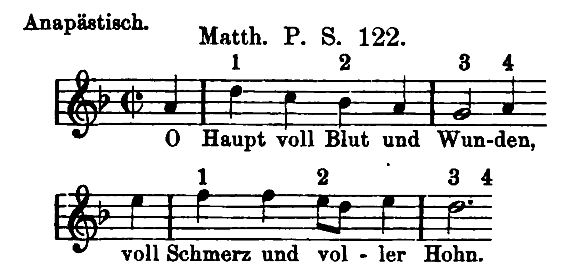
a) In der Achtel-Schreibung des Chronos protos.

Hesychastische Taktform:
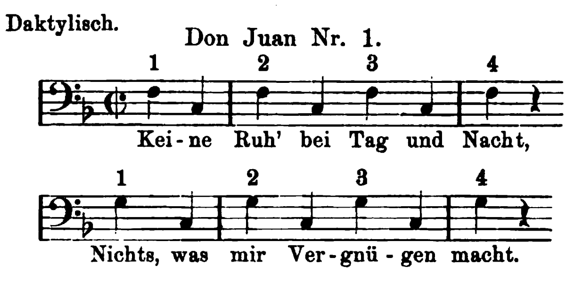
Daktylisch.

Mathaeus-Passion ed. Peters S. 97.
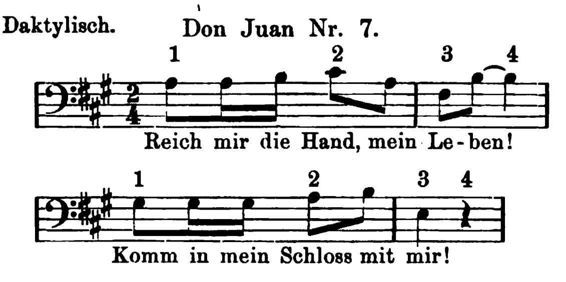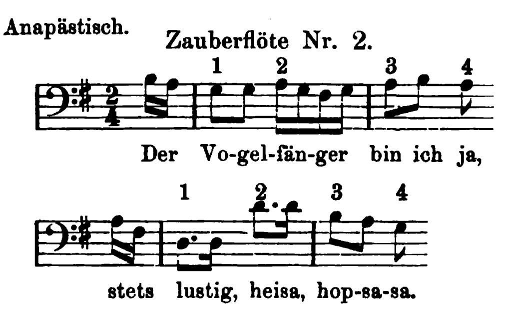




Diastaltische Taktform:
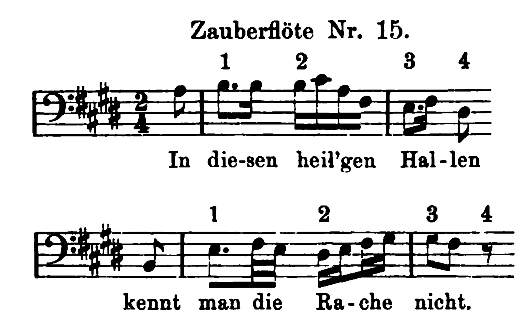


b) In der Sechszehntel-Schreibung des Chronos protos.

Hesychastische Taktform:
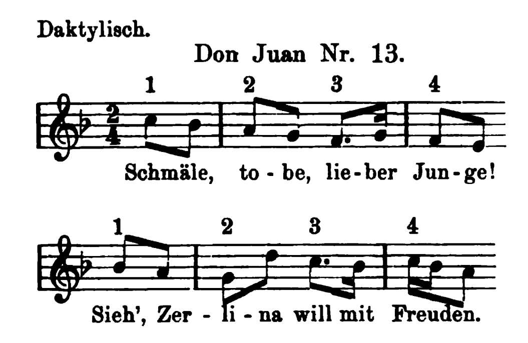






Diastaltische Taktform:

Daktylisch.
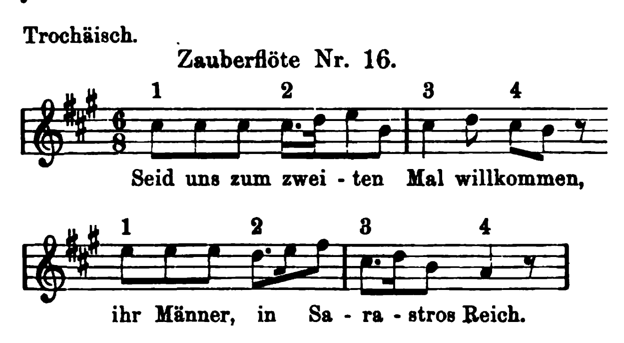


Zweifüssige Takte des trochäischen Rhythmengeschlechtes, Sechszeitige Takte der ungeraden Taktart.
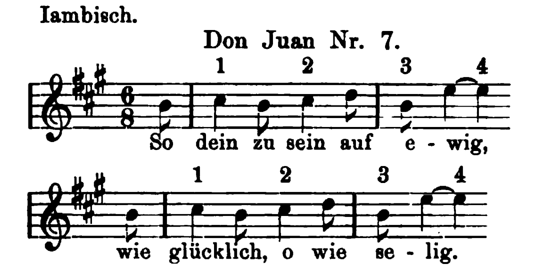
a) In der Achtel-Schreibung des Chronos protos.
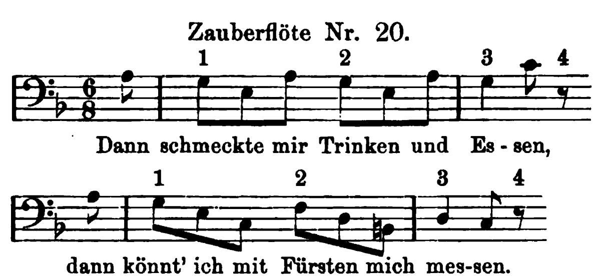
Hesychastische Taktform:

Trochäisch.
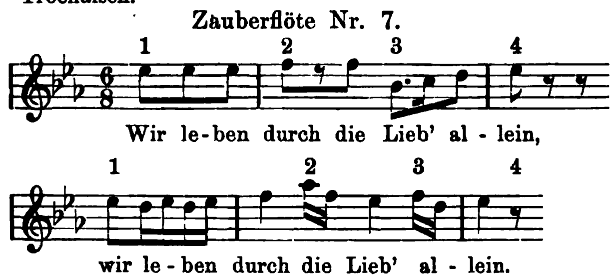


Iambisch.
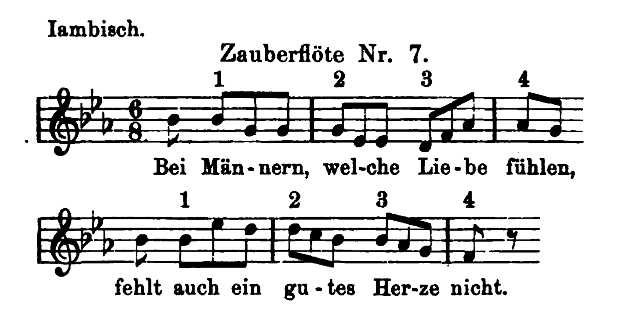




Diastaltische Taktform:

Trochäisch.



Iambisch.
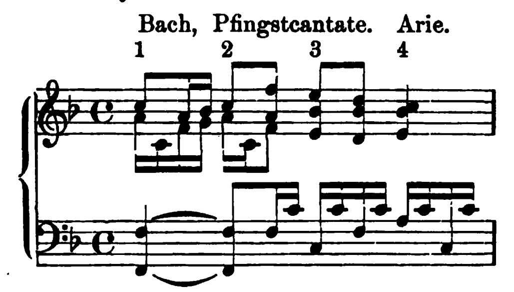


Vierfüssige Takte.

Vierfüssige Takte des daktylischen Rhythmengeschlechts, sechszehnzeitige Takte der geraden Taktart.

Daktylische Tetrapodie.
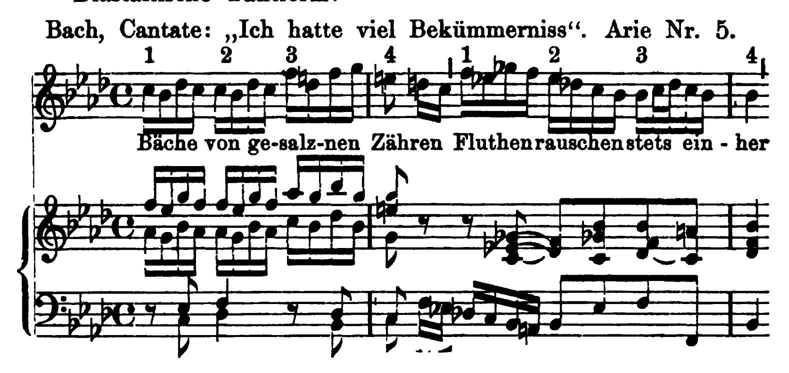
Hesychastische Taktform:

Bach, Pfingstcantate. Arie.



Diastaltische Taktform:

Bach, Cantate: „Ich hatte viel Bekümmerniss“. Arie Nr. 5.

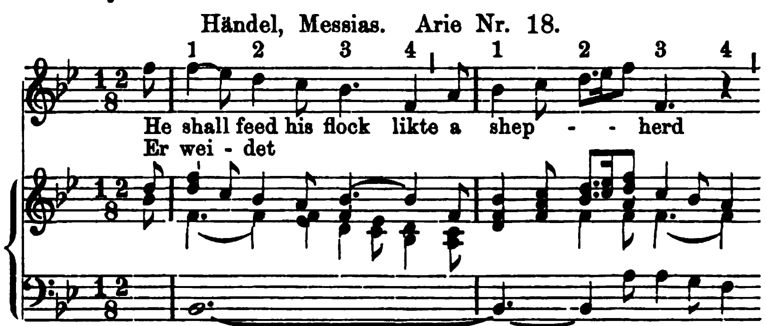


Vierfüssige Takte des trochäischen Rhythmengeschlechts, zwölfzeitige Takte der geraden Taktart.

Trochäische Tetrapodie.
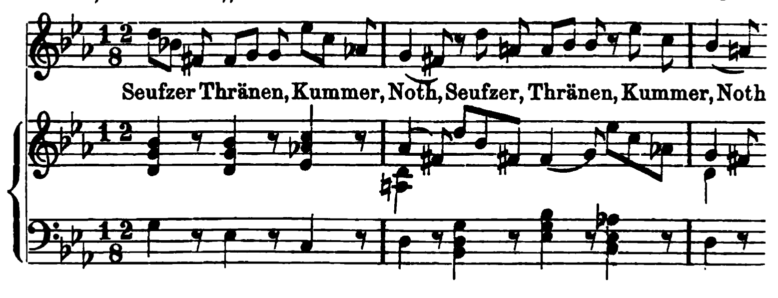
Hesychastische Taktform:

Händel, Messias. Arie Nr. 18.



Diastaltische Taktform:

Bach, Cantate: „Ich hatte viel Bekümmerniss“. Arie No. 3.



Perioden.

Wir haben bisher den antiken Terminus „Kolon“ gleichbedeutend mit dem Ausdrucke Vers gebraucht, der zwar dem Ursprunge nach ebenfalls ein antikes Fremdwort, aber längst in den modernen Sprachen eingebürgert ist. Die Begriffe Vers und Kolon decken sich indess nicht vollständig. Wir haben zwischen unzusammengesetzten und zusammengesetzten Versen zu unterscheiden. Zusammengesetzte Verse sind z. B. folgende:

Múthig stánd an Pérsiens Grénzen | Róms erpróbtes Héer im Féld,
Cárus sáss in seinem Zélte, | dér den Púrpur trúg, ein Héld,

8 füssige Verse, von denen jeder in zwei regelmässig durch eine Cæsur geänderte Tetrapodienen zerfällt. Jede Tetrapodie ist ein Kolon, ein rhythmisches Glied; mithin der ganze Vers ein aus zwei tetrapodischen Kola zusammengesetzter, ein „zweigliedriger Vers“, nach antiker Terminologie ein „Metron dikolon“.

Dergleichen zweigliedrige Verse sind bei den Alten ausserordentlich häufig (die vorstehenden Verse Platen's sind den sogenannten trochäischen Tetrametra des griechischen Alterthums nachgebildet. Das daktylische Hexametron und der elegische Vers, beide in unserer modernen Poesie noch viel häufiger nachgebildet, z. B. in A. W. Schlegel's:

Hast du das Leben geschlürft | an Pathenopes üppigem Busen,
lérne den Tód nun aúch | über dem Gräbe der Wélt.

sind ebenfalls zweigliedrige, je aus zwei tripodischen Kola zusammengesetzte Verse. Daher der durch Uhland wieder in Gebrauch gekommene Nibelungen-Vers:

Es stånd in alten Zeiten | ein Schloss so hoch und hehr,

daher der heutige französische Alexandrianer, die beiden Glieder des Nibelungenliedes in der Umkehrung enthaltend:

Je chante ce héros | qui regna sur la France.

Alle modernen Verse, deren Ursprung nicht dem Alterthume oder dem Mittelalter angehört, sind unzusammengesetzte eingliedrige Verse, nach antiker Nomenclatur „Metra monokola".

Eine Zusammensetzung mehrerer Kola zu einer rhythmischen Einheit höherer Ordnung nannten die Alten eine „Periode". Aus der Kunstsprache der Rhythmiker und Musiker war dieser Terminus schon in der Blüthezeit Athens durch den Rhetor Thrasymachos in die Schulsprache der Rhetorik hinübergenommen, in der er sich bis auf den heutigen Tag („rhetorische Periode") erhalten hat. Auch in der modernen Theorie der musikalischen Rhythmik ist der Ausdruck Periode („musikalische Periode") üblich, freilich in einem anderen Sinne, als in dem der griechischen Rhythmik. Ueber das Verhältniss der musikalischen Periode zur rhetorischen Periode gibt Rudolf Westphal in der allgemeinen Theorie der musikalischen Rhythmik eine eingehende Erörterung S. 178 ff. Ebendaselbst wird auch nachgewiesen, wie in unserer modernen Theorie des Rhythmus der Terminus Periode noch bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts (Sulzer's allgemeine Theorie der schönen Künste) im Sinne der antiken Rhythmiker gebraucht, aber in den ersten Decennien unseres Jahrhunderts durch den französirten Deutsch-Böhmen Antoine Reicha, dem nicht mehr wie dem alten Sulzer die Bekanntschaft mit dem Griechenthume zu Gebote stand, in einer analogen Bedeutung von demjenigen gefasst wurde, was man mit dem Ausdruck „rhetorische Periode" bezeichnete. Was bei den Alten die Bezeichnung „Strophe" führt, nennt Reicha eine Periode; was dort Periode heisst, nennt Reicha's Terminologie ein rhythmisches Glied; was die Alten rhythmisches Glied (Kolon) nennen, heisst bei Reicha Vordersatz oder Nachsatz eines rhythmischen Gliedes. Alle diese Termini der Alten sind in der Umdeutung Reicha's um eine Stelle verrückt worden. Jedenfalls würden diese von den alten Griechen geschaffene Termini in der Bedeutung, welche die alten Griechen selber damit verbanden, ungleich passender als in der Umdeutung Antoine Reicha's, welche von Marx und Lobe als eine aus Paris kommende neue Mode nur zu willig rasch angenommen und in die deutschen Musikconservatorien eingeführt ist, gebraucht werden. Die meisten unter den modernen Wissenschaften wenden antike Terminologien an, die man, ohne weitschweifig und unklar zu werden, wohl nicht aufgeben können wird: so die Mathematik, Grammatik, Rhetorik. Reicha's Verwendung der antiken Termini „Periode und rhythmisches Glied", welche die antike Bedeutung unbeachtet lässt — so sagt Westphal — ist genau von derselben Art, wie wenn ein Mathematiker den Kreisbogen „Trapez", die gerade Linie eine „Kurve", das Viereck „Triangel" nennen wollte. Er hofft im Namen des gesunden Verstandes, dass Marx und Lobe den von Reicha eingeführten Missbrauch nicht für die Ewig-

keit zur Geltung gebracht haben, sondern dass es noch Zeit ist, im Gebrauche der Ausdrücke „Periode" und „rhythmisches Glied" zu der schönen Nomenclatur der Alten zurück zu kehren.[1])

Die alten Rhetoren, welche den Musikern die Termini Periode und Kolon entlehnt haben (vgl. Suidas unter „Thrasymachos"), lehren von der rhetorischen Periode, sie sei entweder eine unzusammengesetzte oder eine zusammengesetzte. Die unzusammengesetzte Periode enthalte ein einziges Kolon („Periodos monokolos"); die zusammengesetzte Periode sei eine Combination von zwei, oder von drei, oder von vier Kola („Periodos dikolos, Periodos trikolos, Periodos tetrakolos"). Wir werden annehmen dürfen, dass auch diese Benennungen in die Classe jener Termini gehören, welche Thrasymachos aus der Rhythmik auf die Rhetorik übertrug.

Zunächst werde der Begriff der zusammengesetzten Periode erläutert an einer Strophe Schiller's:

Zwei 2-gliedrige Perioden.

1. Zu Aachen in seiner Kaiserpracht,
   im alterthümlichen Saale,
2. sass König Rudolf's heilige Macht
   beim festlichen Krönungsmahle.

Zwei 3-gliedrige Perioden.

1. Die Speisen trug der Pfalzgraf des Rheins,
   es schenkte der Böhme des perlenden Weins,
   und alle die Wähler, die sieben,
2. wie der Sterne Chor um die Sonne sich stellt,
   umstanden geschäftig den Herrscher der Welt,
   die Würde des Amtes zu üben.

Sodann wählen wir eine Goethe'sche Strophe:

Zwei 2-gliedrige Perioden.

1. Hier sind wir versammelt zu löblichem Thun,
   drum Brüderchen: ergo bibamus!
2. Die Gläser sie klingen, Gespräche sie ruhn,
   beherziget: „ergo bibamus!"

---

1) Im musikalischen Wochenblatte 1881, Nr. 37 sagt Ernst [von Stockhausen]: „Zu einer wirklichen Confusion der Begriffe dürfte diese, wenn auch noch so widersinnige Verwendung der fraglichen Ausdrücke doch wohl kaum geführt haben. Andererseits aber lässt sich nicht übersehen, dass eine Anzahl dieser Termini technici, namentlich durch Marx, mit einer für die musikalische Formlehre wichtigen und bestimmten Bedeutung in die theoretische Kunstsprache eingeführt worden ist und sich daselbst dermaassen eingebürgert hat, dass es jetzt schwer halten dürfte, sie aus derselben ohne Weiteres auszumerzen."

Eine 4-gliedrige Periode.

Das heisst noch ein altes, ein tüchtiges Wort,
und passet zum ersten und passet sofort,
und schallet ein Echo vom fröhlichen Ort,
ein herrliches „Ergo bibamus!“ [1])

Ein jedes Kolon ist hier als selbständige Zeile geschrieben. Nach modernem Sprachgebrauche nennt man diese Zeilen „Verse“: es sind eben 1-gliedrige Verse. Für die Strophen der griechischen Dramatiker und Pindar's ist in der handschriftlichen Ueberlieferung gerade wie in den vorstehenden Gedichten Schiller's und Goethe's einem jeden Kolon eine besondere Zeile eingeräumt. Doch findet sich z. B. in den alten metrischen Scholien zu Pindar angemerkt, dass „zwei Kola Eine Periode bilden“, worüber das Nähere in Rossbach-Westphal's griech. Metrik. Diese Scholien repräsentiren die bei den Alexandrinischen Grammatikern übliche Auffassung. Die Metriker der römischen Kaiserzeit gebrauchen für eine Combination zweier Kola nicht mehr das Wort Periode, sondern Vers; wohl aber wenden sie das Wort Periode für Combinationen von 3 und 4 Kola an (3-gliedrige und 4-gliedrige Perioden). Die römischen Dichter dehnen eine Periode höchstens bis zu 4 Kola aus; auch bei unseren modernen Dichtern dürften sich nicht leicht längere Perioden als die oben aus Goethe angeführte 4-gliedrige Periode finden. Bei den griechischen

---

1) Sulzer in der Theorie der schönen Künste, 2. Aufl. 1794, vierter Theil, S. 96 gibt, den Begriff der Periode zu erläutern, ein Beispiel aus Haller's Doris:

Komm Doris, komm zu jenen Buchen;
lass uns den stillen Grund besuchen,
wo nichts sich regt als ich und du.
Nur noch der Hauch verliebter Weste
belebt das schwanke Laub der Aeste
und winket dir liebkosend zu.

Dies sind zwei 3-gliedrige Perioden, nach dem antiken Gebrauche des Wortes. Den Terminus Kola wendet Sulzer nicht an, er sagt statt dessen „Einschnitte“.

Nach der Kunstsprache der älteren deutschen Lyrik (der Strophen des deutschen Minneliedes) bilden die beiden ersten Perioden der Strophe, welche sich dem Metrum und dem Reime nach entsprechen, das sogenannte Stollenpaar (den „ersten Stollen“ und den ihm der metrischen Form nach gleichen „zweiten Stollen“), auf das Stollenpaar folgt als zweiter Theil der Strophe der „Abgesang“, welcher seinerseits wieder aus mehreren Perioden (wie in der Strophe Schiller's) oder aus einer einzigen Periode (wie in der Strophe Goethe's) besteht. Diese Gliederung der Strophen nach Stollenpaar und Abgesang ist eine der christlich-modernen resp. mittelalterlichen Lyrik eigenthümliche Kunstform, die dem classischen Alterthume noch unbekannt oder höchstens nur im Keime vorhanden war. Auch im christlich-modernen Melos, nicht blos in der Vocalmusik, sondern auch in der Instrumentalmusik spielt die Gliederung nach Stollenpaar und Abgesang eine sehr bedeutsame Rolle von ausserordentlich grosser Tragweite. Das Nähere ist in R. Westphal's „Allgemeiner Theorie der musikalischen Rhythmik S. 277 ff. auseinandergesetzt.

Dramatikern und Lyrikern dagegen werden die Perioden ungleich länger ausgedehnt. Am längsten in den anapästischen Metren der Dramatiker.

Die griechischen Techniker unterscheiden stichische und systematische Gedichte. Stichische Gedichte sind solche, welche fortlaufend in demselben Metrum gehalten sind; systematische Gedichte sind solche, welche aus Strophen bestehen. Sind es 2-gliedrige Perioden derselben metrischen Bildung, welche für ein ganzes Gedicht, oder für einen Abschnitt desselben wiederholt werden z. B. daktylische Hexameter, trochäische, iambische, anapästische Tetrameter, so schreibt man den 2-gliedrigen Vers ohne abzusetzen in eine einzige Zeile, gerade wie auch von den modernen Dichtern der 2-gliedrige Nibelungenvers, der 2-gliedrige Alexandriner je in eine einzige Zeile geschrieben wird. Dem Rhythmus nach ist es völlig dasselbe, ob die zwei Glieder des Verses zusammen in eine einzige Zeile geschrieben werden, oder ob einem jeden Kolon eine besondere Zeile angewiesen wird. Schiller schreibt in vier Zeilen:

An der Quelle sass der Knabe,
Blumen wand er sich zum Kranz,
und er sah sie hingerissen,
spielend in der Wellentanz.

Das sind genau dieselben zwei 2-gliedrigen Perioden wie folgende zwei Zeilen Platen's:

Muthig stand an Persiens Grenzen Roms erprobtes Heer im Feld,
Carus sass in seinem Zelte, der den Purpur trug, ein Held.

Die 2-gliedrigen Perioden dürfen wir für den Ausgangspunkt der Rhythmik erklären. Sie sind es, an welche sich die gesammte Theorie der Periodenbildung anschliesst. Aristoteles, der Lehrer unseres Aristoxenus, sagt gelegentlich von einem daktylischen Hexametron (einem aus zwei tripodischen Gliedern zusammengesetzten Verse), dass das erste Kolon das rechte, das zweite Kolon das linke heisst.[1]) Rechtes Kolon und linkes Kolon

1) Aristoteles Methaphysik 13, 6. Diese Stelle lässt sich freilich auch so verstehen, als ob das erste Kolon des Hexameters das „linke", das zweite Kolon das „rechte" genannt werde. In seinem Aufsatze über die russischen Volkslieder (in Katkow's Zeitschrift Russki westnik, 1878) vermuthet Westphal, dass man das erste Kolon als „rechtes", das zweite als „linkes" Kolon bezeichnet habe: von allen Gliedmaassen, welche unser Körper paarweise besitzt, ist nach der gewöhnlichen Beanlagung und Entwickelung das rechte — z. B. der rechte Arm — das stärkere, kräftigere, das linke dagegen das schwächere. So habe die antike Rhythmik das erste der beiden rhythmischen Glieder als demjenigen, in welchem das *crescendo* stattfindet, die Bezeichnung rechtes Glied, dagegen dem zweiten Kolon als demjenigen, innerhalb dessen das *decrescendo* vorkommt, die Bezeichnung linkes Glied zuertheilt. Jedenfalls

erscheinen hiernach als die antiken Termini technici für die beiden Bestandtheile einer 2-gliedrigen Periode. Für die 2-gliedrige rhetorische Periode sind uns die Termini Protasis und Apodosis, Vordersatz und Nachsatz als Bezeichnung der beiden Periodenglieder überliefert. Mit gutem Rechte dürfen wir diese Terminologie der rhetorischen Periode auch auf die musikalische Periode übertragen und demnach für das Aristotelische „rechtes und linkes Kolon" die Worte Protasis (Vordersatz) und Apodosis (Nachsatz) gebrauchen.

Ich lasse hier die goldenen Worte folgen, welche in Rudolf Westphal's allgemeiner Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach S. 184 ausgesprochen sind, einem Werke, dessen fleissiges Studium allen Musikern anzurathen wäre, vgl. Otto Tirsch, die Unzulänglichkeit des heutigen Musikstudiums. Berlin 1883, S. 45, 46.

Der melodische Bau einer aus zwei Kola bestehenden Verbindung ist fast ausnahmslos ein solcher, dass dem ersten Kolon eine Steigerung der in ihm enthaltenen Accente eigenthümlich ist, während in dem zweiten Kolon eine entgegengesetzte Accentuation, ein Herabsinken der Accente vom Anfange nach dem Schlusse zu stattfindet. Das ist der Fall wenigstens in aller Musik von ruhigem Charakter. Fast jede beliebige Choral-Melodie kann als Beispiel dafür angeführt werden:

Befiehl du deine Wege	und was dein Herze kränkt,
der treuen Vaterpflege	des, der den Weltkreis lenkt.
crescendo.	*diminuendo.*
Protasis.	Apodosis.

Eben deshalb, um zu wissen, wo man *crescendo* und wo *diminuendo* vorzutragen hat, ist die Kenntniss dessen, was man mit den Alten (nicht mit Reicha) musikalische Periode zu nennen hat, so unumgänglich nothwendig. Es gibt wohl nichts in der gesammten Rhythmik, was eine so grosse praktische Bedeutung hat, als die Kenntniss der Periode mit ihrer Protasis und Apodosis. Hier ist der Punkt, wo die Rhythmik über die Grenzen einer bloss formalen Disciplin hinausgeht, wo sie zur praktischen Wissenschaft des musikalischen Vortrages wird. Versteht der Vortragende zu ermitteln, was Protasis, was Apodosis ist, dann kann er der betreffenden Zeichen *cresc.* und *dim.* von Seiten der Componisten

---

ist Westphal durch diese Interpretation, auch wenn sie unrichtig sein sollte, zu der richtigen Erkenntniss geführt, dass das erste Kolon der zweigliedrigen Periode als *crescendo*-Kolon, das zweite dagegen in der Bedeutung des *decrescendo*-Kolon fungirt. Dies letztere ist jedenfalls so, wie es Westphal in der allgemeinen Theorie des Rhythmus dargestellt hat.

entbehren. Er wird diese Zeichen bei Bach, der sich aller Phrasirung enthält, niemals vermissen, er wird dieselben, wenn sie (was nur zu häufig geschehen) vom Herausgeber unrichtig gesetzt sind, zu kontroliren und zu berichtigen im Stande sein. Die Ausnahme von dieser allgemeinen Vortragsweise würde in Folgendem bestehen: „Wann ist das Schlusskolon der Periode nicht *diminuendo*, sondern *crescendo* vorzutragen?“ Für alle ruhige Musik gilt die angegebene allgemeine Regel. Nur in bewegter Musik, in welcher das Schlusskolon der Periode gewissermaassen mit einem Ausrufungszeichen statt des Punktums zu interpungiren ist, kann die Ausnahme stattfinden . . .

Da sich der Natur der Sache nach Tonhöhe mit Tonstärke, Tontiefe mit Tonschwäche gern vereint, so steht mit dem *crescendo* der Protasis ein Fortschreiten zu höheren Tonstufen, mit dem *diminuendo* der Apodosis eine Bewegung zu tieferen Tonstufen in einem natürlichen Zusammenhange. So wird der melische Bau der Periode der Regel nach sich darstellen. Von beiden Momenten bedingt das eine das andere. Doch ist nicht die Tonhöhe und Tontiefe der Grund des *crescendo* und *diminuendo*, sondern umgekehrt: durch das rhythmische Element (denn so dürfen wir das *crescendo* und *diminuendo* wohl nennen) wird die melische Eigenthümlichkeit, die bestimmte Beschaffenheit in der Aufeinanderfolge der steigenden und fallenden Tonstufen hervorgerufen. In der Arbeit des Componisten ist zwar die rhythmische Anordnung mit der melischen ein gleichzeitiges Schaffen, hier kann von einem Prius und Posterius im Gegensatze von Rhythmik und Melik nicht die Rede sein. Aber im logisch-abstrakten Sinne ist die dem Gemüthe des Componisten wenn auch unbewusst innewohnende Norm des rhythmischen Schemas die Ursache, welche bei ihm jene eigenthümliche Weise in Beziehung auf das Fortschreiten der Tonstufen hervorruft. Das Fortschreiten zu höheren Tönen wirkt in der That wie eine sich verstärkende Bewegung, die absteigende Scala wie das Allmähliche der Ruhe.

Drei- und mehrgliedrigen Perioden (hypermetrische Perioden) enthalten ausser der Protasis und der Apodosis (rechtes und linkes Glied) noch einen oder mehrere Zwischensätze. Der Zwischensatz hat stets die rhythmische Bedeutung eines Vordersatzes (Protasis), nie eines Nachsatzes (Apodosis). Man kann deshalb die Kola der dreigliedrigen Periode so bezeichnen, dass man sagt

Vordersatz | Zwischensatz | Nachsatz

oder so:

Erster Vordersatz | Zweiter Vordersatz | Nachsatz
Erste Protasis | Zweite Protasis | Apodosis,

analog auch die vier Kola einer viergliedrigen Periode.

Von den auf einander folgenden Vordersätzen ist der zweite seiner rhythmischen (aber auch melischen) Bedeutung nach jedesmal die Steigerung des vorausgehenden. Der Vortrag ist also der, dass sich nach der Cäsur, welche die erste im *crescendo* vorgetragene Protasis abscheidet, die zweite Protasis in einem weiter gesteigerten *crescendo* hören lässt, bis zu der dem letzten Kolon vorausgehenden Cäsur.

Erste Periode.

Erste Protasis: Wie schön leuchtet uns der Morgenstern,
p crescendo.

Zweite Protasis: voll Gnad und Wahrheit vor dem Herrn
mf più crescendo.

Apodosis: aus Juda aufgegangen.
dimin. p.

Zweite Periode.

Erste Protasis: Du, David's Sohn, aus Jakob's Stamm,
mf crescendo.

Zweite Protasis: mein König und mein Bräutigam,
f più crescendo.

Apodosis: du hast mein Herz umfangen.
diminuendo pp.

Schon eine verständige Recitation des Worttextes wird schwerlich umhin können, die Accentuation nach der angegebenen Norm zu ordnen, d. h. in jeder zweiten Protasis der dreigliedrigen Periode ein gesteigertes *crescendo* zu Gehör zu bringen. Ebenso auch die Melodie des Textes. Der Gegenstollen repetirt die Melodie des Stollens in der Weise, dass die *crescendi* der beiden Protasen im Gegenstollen noch mehr gesteigert werden als im Stollen und dass das *diminuendo* der Apodosis des Gegenstollens in ein noch schwächeres Piano ausläuft.

R. Westphal führt diese seine Lehre von der Accentuation der zu einer Periode gehörenden Kola zuerst an der Arie des Messias „Es weidet seine Heerde ein frommer Hirte", dann an Mozart's Arie der Donna Anna im Don Juan näher aus. Praktisch ist wohl immer das *crescendo* und *diminuendo* in derselben Weise wie Westphal will, vertheilt worden. Als theoretisches Gesetz ist dies zuerst von Westphal ausgesprochen worden, der wohl durch nichts Anderes darauf geführt ist, diesem Gesetze nachzuforschen, als durch die griechischen Termini „rechtes Kolon", „linkes Kolon".

Auffallend könnte Westphal's Satz scheinen, dass eine jede Periode im Sinne der Griechen niemals mehr als eine einzige Apodosis hat. Darüber heisst es bei dem Recensenten „der allgemeinen Theorie der musikalischen Rhythmik" in dem musikalischen Wochenblatte 1881, Nr. 35—37: „Manchen Dingen, die

beim ersten Anblick so überraschend und sonderbar erscheinen, dass man glauben möchte, sie ohne Weiteres verwerfen zu müssen, ist bei näherer Prüfung dennoch nicht beizukommen. Cf. in dieser Hinsicht u. a. die Lehre von dem einzigen Nachsatze der mehrgliedrigen Periode". Es kommt zwar gar nicht selten vor, dass man einer mehrgliedrigen Periode nicht einen, sondern zwei auf einander folgende Apodosen vindiciren möchte, aber bei genauerem Eingehen wird man stets zu dem Resultate kommen, dass von den beiden als Apodosen erscheinenden Kola das zweite Kolon ein ausserhalb der Periode stehendes isolirtes rhythmisches Glied ist: es hat die Bedeutung desjenigen, was die rhythmische Terminologie der Griechen eine „Periodos monokolos", eine eingliedrige oder unzusammengesetzte Periode nennt: stets ein Diminuendo-Kolon.

Die Cäsuren, die Irrationalität.

Auch hier möge es verstattet sein, zunächst mit Westphal's Worten zu reden.[1]) In der modernen Poesie sind die einzelnen Kola regelmässig durch eine Cäsur von einander gesondert d. h. durch ein Wortende, welches häufig mit einem Satzeinschnitte verbunden ist. Es ist ihr so sehr Bedürfniss geworden, die Kolagrenzen deutlich von einander hervortreten zu lassen, dass sie ein besonderes Mittel für scharfe Grenze der Kola in dem reimenden Ausgange derselben aufgebracht hat, welcher entweder die Schlüsse zweier benachbarten Kola oder noch häufiger zweier benachbarten Perioden trifft.

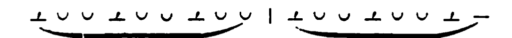
Das classische Alterthum hat sich des Reimes in der Grenzscheide der rhythmischen Glieder nicht bedient. Aber was die Cäsuren selber betrifft, so hat hier der künstlerische Geist des Griechenthumes mit dem feinsten Sinne Gesetze geschaffen, welche für die musikalische Rhythmik ewige Bedeutung haben werden. Durch die Theoretiker ist uns zwar keine Darstellung dieser Gesetze überkommen, doch lassen sich dieselben aus den uns verbliebenen Kunstwerken — den antiken Dichtertexten — abstrahiren. Der antike Dichter beachtet genau die Unterschiede der Cäsuren, welche wir die männliche und die weibliche Cäsur nennen: männliche Cäsur, die unmittelbar hinter dem starken Takttheile des Versfusses — weibliche Cäsur, die nach dem schwachen Takttheile des Versfusses eintretende Cäsur.

Wir alle sind überzeugt — sagt Westphal — dass die Art und Weise, wie die griechischen Künstler etwas ausführen oder

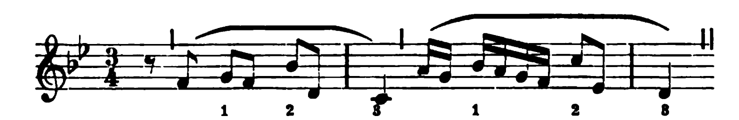
---

1) Allgemeine Theorie der Rhythmik seit J. S. Bach, S. 106.

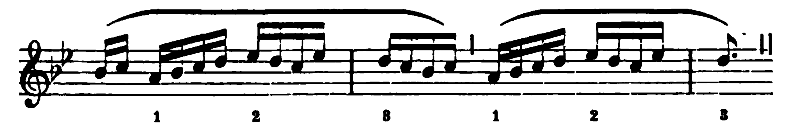
gestalten, sei es in der Plastik, in der Architektur, sei es in der Poesie, immer den Typus des Schönen trifft, immer durch das Schönheitsgesetz bedingt ist. So soll die Kunst der Alten auch in den Cäsuren der Rhythmik ein Vorbild für die modernen sein. Im daktylischen Hexameter sind zwei daktyliche Tripodien zu einer zweigliedrigen Periode vereint:
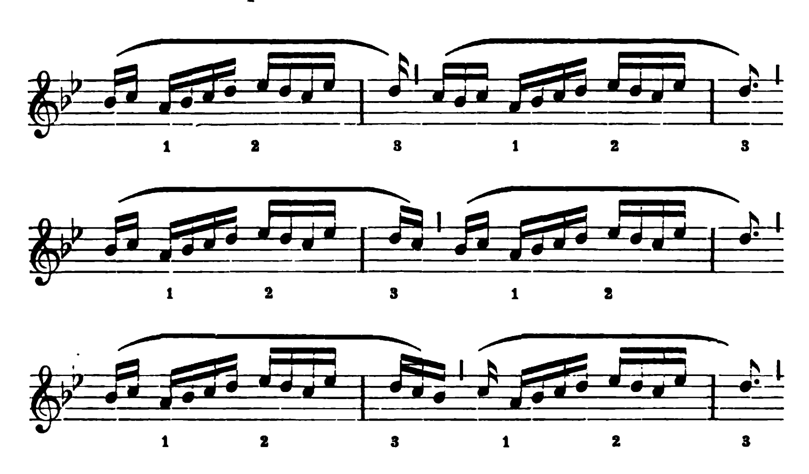


Eine Cäsur, welche gerade die Grenzscheide der beiden Kola treffen würde, würde an's Ende des schwachen Takttheiles fallen. Von den alten Dichtern wird diese Cäsur niemals angewandt, sie wird gleichsam wie etwas Böses ängstlich gemieden, nicht blos von Griechen, sondern auch von Römern. Gedichte, in welchen sie vorkommt, gehören nicht mehr dem classischen Alterthume an, sondern bereits dem Uebergange in das Byzantinische Mittelalter. Erst da hat man aufgehört vor dieser weiblichen Cäsur, welche bei den Alten so ganz unerhört war, Scheu zu tragen. In der That liegt in dieser weiblichen Cäsur der Charakter des Spielenden, Tändelnden, Weichlichen, Gewöhnlichen. Es ist an uns, von den Alten zu lernen: auch diesen Eindruck der in Rede stehenden Cäsur haben wir uns durch die antike Kunst zum Bewusstsein zu bringen. Als die moderne Zeit anfing, die daktylischen Hexameter der Alten nachzubilden, da war man sich dieses Cäsur-Gesetzes noch nicht bewusst: Klopstock's Messias zeigt gar viele Verse auf, in welchen die von den Alten durchweg vermiedene weibliche Cäsur ohne weiteres zugelassen ist; auch die Goethe'schen und Schiller'schen Nachbildungen sind nicht frei von solchen im antiken Sinne fehlerhaften Hexametern. Auch in unserer Instrumentalmusik kommen Rhythmen vor, welche den daktylischen Hexametern der Alten entsprechen. So die erste B-dur-Fuge des Wohltemp. Clav. (1, 20). Bach hat hier den Anlaut durch eine vorausgeschickte Senkung erweitert, die Cäsur aber ist die männliche wie im antiken Hexameter. Der erste Vers der Fuge lautet:



Wenn wir den darauf folgenden Vers phrasiren wollten



dann hätte der letzte Daktylus des ersten Kolons die bei den Alten so ganz unerhörte Cäsur nach dem schwachen Takttheile. Nur folgende Phrasirungen des Verses sind es, welche der antiken Weise nicht widersprechen:



In der zweiten dieser drei Formen sind die im antiken Hexameter durch Längen dargestellten starken Takttheile des Daktylus je in die Doppelkürze d. i. zwei Chronoi protoi aufgelöst; in der ersten der drei Formen ist hinter dem ersten der Chronoi protoi die Cäsur. Beide Cäsuren würden männliche sein. Die dritte Form des Verses hat die Cäsur nach dem ersten Chronos protos des schwachen Takttheiles; im antiken Hexameter darf diese weibliche Cäsur immerhin statt der männlichen zur Anwendung gebracht werden, sie gewährt durch die Abwechselung dem Vortrage den Reiz der Mannigfaltigkeit und erhöht den Charakter des Lebendigen, der in unserer gesammten B-dur-Fuge liegt.

Im Anfange wird man kaum bemerken, dass zwischen den verschiedenen Cäsurarten, welche auf Grundlage der griechischen Kunst an demselben Verse der Bach'schen Fuge aufgezeigt sind, ein merklicher Unterschied besteht; wer sich aber soweit in diese Verschiedenheiten vertiefen kann, dass er herauszufühlen im Stande ist: bei der weiblichen Cäsur des auf S. 121 gegebenen Beispiels ist der Eindruck des Verses ein weniger edler als bei den drei übrigen Arten der Cäsur, der wird dasselbe von sich sagen können, wie derjenige, welcher durch ein plastisches Denkmal der griechischen Kunst seinen Geschmack geläutert hat. In Sachen des Kunstgeschmackes ist das classische Alterthum dem modernen Geiste überlegen. Wo daher in einer Instrumentalcomposition die Wahl frei steht, nach dieser oder nach jener Note eine Cäsur zu machen,

da wird man stets am sichersten und richtigsten gehen, wenn man die Griechen zum Führer wählt. Denn in der Kunst ist **das** das Richtige, was das am meisten Schöne ist, die Griechen aber haben den ewig bleibenden Kanon des Kunstschönen gegeben.

Ausser dem daktylischen Hexameter der Griechen ist auch ihr anapästischer Tetrameter von besonderem Interesse. Verse dieses Metrums werden auch von unseren modernen Dichtern gebildet, z. B. von Schiller der Vers:

Frisch auf[1], Kameraden[2], auf's Pferd[3], auf's Pferd[4]!
in den Kampf[1], in die Freiheit[2] gezogen[3 4]!
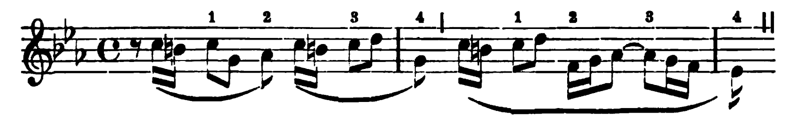
Hier sind zwei anapästische Tetrapodien, die eine vollständig, die andere unvollständig zu einer zweigliedrigen anapästischen Periode, genannt Tetrameter, vereint.

Die anapästischen Tetrameter der Modernen unterscheiden sich in ihrem metrischen Bau dadurch von denen der Griechen, dass es diesen nicht genug ist, die beiden tetrapodischen Glieder des Tetrameters durch eine Cäsur von einander zu scheiden, sondern dass hier die erste der beiden Tetrapodien (nicht die zweite) eine inlautende Binnencäsur gerade in der Mitte des rhythmischen Gliedes (nach der zweiten Hebung) enthält, z. B. bei Aeschylus in den „Eumeniden":

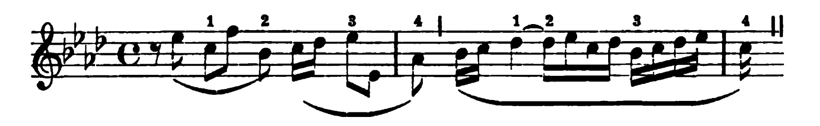
Bei dem Menschengeschlecht — zu verkünden das Amt,
das unsere Schaaren verwalten.

Nur wer von den modernen Dichtern in bewusster Weise die griechischen Metra nachbildet, der hält auch die antike Binnencäsur ein, — Schiller in den obigen Versen hat sie nicht beobachtet. Das rhythmische Gefühl der Alten muss hier wohl berechtigter sein, als das der modernen Dichter. Denn Bach's Instrumentalcomposition verfährt hier genau wie der alte Aeschylus in den vorstehenden Versen. Bach hat sichtlich im ersten *(crescendo-)* Gliede des im anapästischen Tetrameter gehaltenen Fugenthemas für die dipodische Binnencäsur eine ganz entschiedene Vorliebe, während diese im zweiten *(decrescendo-)* Gliede nicht zu bemerken ist.
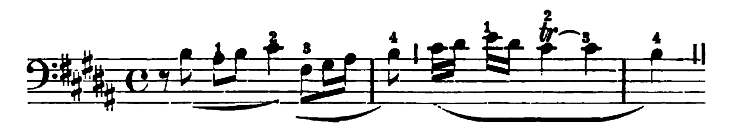
S. Wohltemp. Clav. 1, 2.



Ferner Wohltemp. Clav. 2, 17.



Ferner Wohltemp. Clav. 1, 23.



Ein drittes für die Behandlung der Cäsuren sehr instructives Beispiel ergibt das trochäische Metrum der Griechen. Es ist bereits oben S. 75 bemerkt, dass die dreizeitigen trochäischen Versfüsse ursprünglich der Rhythmus des Tanzmetrums waren. In den fröhlichen Liedern, die zu Ehren der Wein- und Ernte-Gottheiten gesungen wurden, hatte der trochäische Takt von Anfang an seine eigentliche Stelle; von selber mischte sich in diese frohen Jubellieder das Element der Ausgelassenheit und derben Lascivität; Spott und Neckereien der frivolsten Art waren an jenen alten Festen des Bachus und der Demeter ein sanctionirtes Herkommen. Von hier aus ging der trochäische Rhythmus in die Chorlieder der Komödie über. Zugleich aber wurden die trochäischen Strophen von dem grossen Aeschylus zum rhythmischen Ausdrucke der tragischen Chorlieder gemacht und zwar gerade der grossartigsten und erhabensten, welche die Aeschylusische Muse geschaffen hat. Es war ein sehr einfaches Mittel, durch welches Aeschylus das bis dahin für lascive Chorlieder der Komödie dienende Trochäen-Maass für den rhythmischen Ausdruck der würdevollsten und grossartigsten Tragödiengesänge geeignet machte, — nämlich die Anwendung der männlichen Cäsuren in den trochäischen Versen. So das tragische Chorlied im Agamemnon des Aeschylus v. 149:

Wer vordem gewaltig war und gross,
stolz sich rühmend kühner Kraft,
all' sein Prahlen ist dahin.
Wer nach diesem sich erhob,
Zeus, er unterwarf auch ihn.
Aber des Siegers erhab'ne Triumphe zu feiern,
das ist Glück und Seligkeit.

Dagegen werden die Trochäen in den Chorliedern der Komödie vorwaltend mit weiblichen Cäsuren gebildet. Aristophanes Frösche 1143:

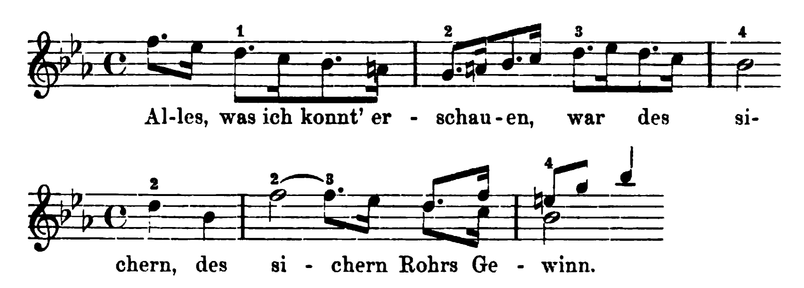
Doch besorgt ihr, ob's den Hörern
nicht an echter Schule fehlet,
dass sie, was ihr Feines vorbringt,
noch mit rechtem Sinn erfassen,
darum macht euch keine Sorge,
denn es ist nicht mehr wie sonst.
Sind es doch gediente Denker;
jeder hat sein eignes Büchlein,
lernt daraus Geschmack und Sitte.
Von Natur schon feine Köpfe
sind sie jetzt auch abgeschliffen.
Ohne Sorgen, ohne Scheu kämpft
alles durch vor diesen Hörern,
die gewiegte Kenner sind.

Offenbar herrscht im classischen Alterthume bei den Meistern der musischen Kunst das lebendige Gefühl, die männliche Cäsur gehöre dem erhabenen Style, die weibliche Cäsur dem niederen Style an. In der modernen Kunst ist das im Grunde ebenso. Da aber Text-Dichter und Componist in den meisten Fällen nicht in Einer Person vereint sind, so kommt das so eben über den ethischen Unterschied der männlichen und weiblichen Cäsur Bemerkte in der Vocalmusik weniger zur Erscheinung, denn der Componist ist stets an die Cäsuren des Worttextes gebunden und, wie wir schon oben bei Gelegenheit der Schiller'schen Anapästen im Verhältnisse zu den Anapästen der Bach'schen Fugen sagen mussten: der moderne Text-Dichter ist in Bezug auf die rhythmische Formbildung weniger feinfühlig als der Componist. In der Instrumentalmusik dagegen wird der Vortragende oder der Dirigent sich leicht überzeugen können, dass wenigstens Bach und Beethoven stets die männliche Cäsur bevorzugen und dass der Vortrag entschieden gewinnt, wenn die männliche Cäsur zum Ausdrucke gebracht wird.

Dass der moderne Componist in der Vocalmusik die Cäsur gänzlich vernachlässigt, kommt ausserordentlich selten vor. Es ist schwer dergleichen Beispiele aufzufinden. Der Componist des Freischütz hat in der Arie „durch die Wälder, durch die Auen“ die Cäsur unberücksichtigt gelassen. Dort enthält der Text die Worte:

„Alles was ich konnt' erschauen,
war des sichern Rohrs Gewinn.“

Wo Weber diese Verse wiederholt, behandelt er sie folgendermaassen:
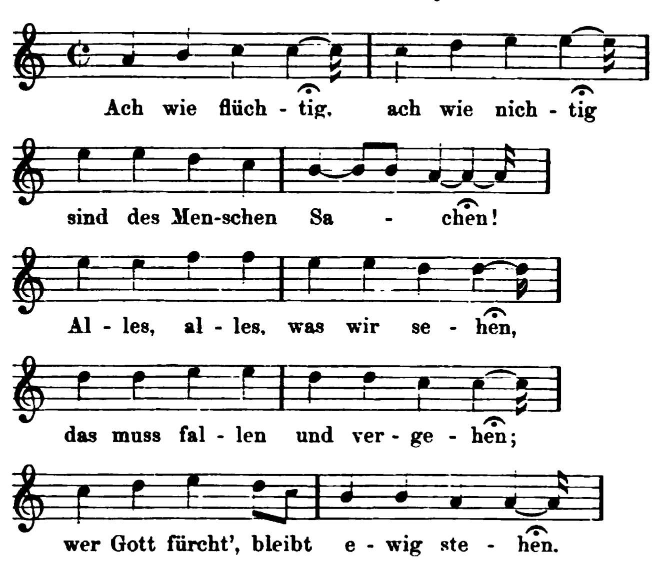


Der Worttext umfasst zwei Verse, welche Weber vorher zu zwei melischen Tetrapodien gemacht hatte, ohne den Worten irgend welchen Zwang anzuthuen. Jetzt, wo er die Verse wiederholt, verdoppelt er im Melos die Worte „des sichern“ und schliesst den ersten der beiden Verse in der Mitte des Wortes „sichern“. Hier lässt er das in der Vocalmusik sonst durchgängig gewahrte Gesetz unbeachtet, dass am Ende eines melischen Verses auch ein voller Schluss des zu Grunde gelegten poetischen Verses stattfinden muss.

Was aber soll man dazu sagen, dass solche cäsurlose Versgrenzen, wie sie sich Weber hier erlaubt, bei Pindar das ganz Gewöhnliche sind? Nur am Ende einer Periode ist bei ihm das Wortende durchgängiges Gesetz: im Inlaute der Periode verstattet er sich, das eine Kolon ohne Cäsur an das andere zu reihen. Und diese Weise Pindar's waltet nun auch in den Gesängen der alten Tragödie und Komödie vor. Es will uns diese Gleichgültigkeit gegen die Cäsur als etwas schwer Begreifliches in der musischen Kunst eines Volkes erscheinen, welches in anderen Gattungen der Poesie den Cäsur-Verschiedenheiten eine grosse Bedeutung beilegt und hier einen Kanon ausgebildet hat, der auch für die moderne Kunst Gültigkeit hat. Der Freischützcomponist durfte sich in dem oben angeführten Beispiele eine Vernachlässigung der Cäsur zu Schulden kommen lassen, ohne dass dadurch das Verständniss des logischen Zusammenhanges der Worte sehr erschwert würde: ist doch gerade an dieser Stelle der Wortinhalt ziemlich bedeutungslos, da bereits vorher Gesagtes wiederholt wird. Aber wie anders ist es mit einem Chorliede Pindar's oder der Dramatiker! Wie hervorragend und inhaltreich ist dort der poetische Text! Schon für die Lectüre würde das Verständniss alle Aufmerksamkeit erfordern. Und nun musste das antike Publikum diese Poesien als Gesang hören, ohne dass demselben wie unseren heutigen Theaterbesuchern der gleichzeitige Gebrauch eines Textbuches vergönnt

gewesen wäre! Wie musste den Zuhörern der ohnehin schwer zu verstehende Wortinhalt dadurch noch mehr erschwert werden, dass die Sätze des Worttextes und die melischen Kola stets auseinander gingen, indem das Melos so gut wie gar nicht die Satzenden und Satzanfänge des Worttextes beachtete!

Die mangelnde Wortcäsur in griechischer Vocalmusik wurde, wie es scheint, durch eine Eigenthümlichkeit des griechischen Rhythmus ersetzt, für welche die alte Theorie den Terminus technicus „Chronos alogos“ oder „Alogia“ besass, einen Ausdruck, für den wir „irrationale Sylbe“, „Irrationalität“ zu sagen pflegen. Leider ist uns über diese Eigenthümlichkeit der antiken Rhythmik der Aristoxenische Bericht nur höchst unvollständig überkommen. Wir besitzen darüber von ihm nur die Partie seiner Einleitung in die Taktlehre, wo er von Irrationalität eine vorläufige Anschauung geben will und den Begriff derselben an dem Beispiele des irrationalen Trochäus (Choreus) erläutert. Der irrationale Trochäus hat ein Zeitmaass, welches das des dreizeitigen (rationalen) Trochäus um einen halben Chronos protos übersteigt. August Boeckh, der erste, welcher die Rhythmik des Aristoxenus wissenschaftlich zu verwerthen suchte, erkannte, dass der irrationale Trochäus in der Versification die Form eines Spondeus habe und an allen jenen Stellen statuirt werden müsse, wo in den Versen der Griechen an Stelle eines Trochäus oder Iambus willkürlich ein Spondeus gesetzt wird. Dass in der antiken Rhythmik auch ein irrationaler Daktylus vorkommt, welcher den vierzeitigen Daktylus um einen halben Chronos protos übersteigt, also einen $4^1/_2$-zeitigen Umfang hat, ist nicht ausdrücklich überliefert, aber überaus wahrscheinlich, zumal da Aristides einen irrationalen Paeon ($5^1/_2$-zeitig) anzunehmen scheint.

Eine genaue Anschauung der griechischen Irrationalität können wir aus dem Chorale der Bach'schen Cantate „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig“ gewinnen. In diesem Chorale soll nach J. S. Bach's Notirung theils am Ende einer inlautenden Dipodie, theils im Auslaute des tetrapodischen Kolons die letzte Sylbe durch eine Fermate über das legitime rhythmische Maass ausgedehnt werden. Die Fermatenverlängerung hat nach gewöhnlichem Herkommen eine unbestimmte Zeitdauer. Verlängert man die unter dem Fermatenzeichen stehende Sylbe in dem genannten von Bach im alla breve Takte notirten Chorale um den Betrag eines Sechszehntels, so hat man sie genau um einen halben Chronos protos verlängert.



So R. Westphal in einer Musik des griechischen Alterthumes, Leipzig, Verl. von Veit und Comp. S. 321. Derselbe setzt hinzu: „Das ist eine Choralstrophe mit ihren Fermaten, jedoch nicht Fermaten in der heute üblichen maasslosen Dauer, sondern in der maasshaltigen Weise der griechischen Kunst, welche gleich unserem Chorale die auf einander folgenden Glieder fühlbar von einander zu sondern liebt, aber so, dass durch die irrationale Verzögerung die von Anfang eingehaltenen Versfüsse eine Aenderung ihres Rhythmengeschlechtes nicht erleiden dürfen und noch viel weniger die Kola auseinander gerissen werden."

„Heutzutage werden die Choräle beim protestantischen Gottesdienste in der Weise ausgeführt, dass die Fermaten ungemessen in die Länge gezogen werden, dergestalt, dass die Zusammengehörigkeit der rhythmischen Glieder völlig aufhört. Schon manchem ist durch diese unrhythmische Musik der Kirchenbesuch verleidet worden. Aus diesem Grunde hat man angefangen, die Choralstrophe ohne Fermate singen zu lassen, genau im strengsten Rhythmus. Die so ausgeführten Choräle hat man als „rhythmische Choräle" bezeichnet. Der den Choralgesang dirigirende Organist oder Cantor wird sich freilich dieser Neuerung, an Stelle des Fermaten-Chorales den sogenannten rhythmischen Choral singen zu lassen, fügen müssen, auch wenn die streng rhythmische Ausführung bei der Gemeinde auf Schwierigkeiten aller Art stösst. Aber niemals wird es der Dirigent einer Bach'schen Cantate oder Passions-Musik über sich gewinnen können, in den dort vor-

kommenden Chorälen über die von Bach gesetzten Fermatenzeichen hinweg singen zu lassen. Bach wird den alten Fermaten-Choral nicht untergehen lassen.

Freilich werden durch die übermässigen Fermaten-Verzögerungen die rhythmischen Glieder des Chorales vollständig auseinander gerissen. Aber die Fermate an sich hat ihren guten rhythmischen Grund: sie verdankt demselben rhythmischen Gefühle ihr Dasein, welches in der modernen Welt den das Ende des Verses bildenden Reim hervorgerufen hat. Das rhythmische Glied verlangt seiner Natur nach einen erkennbaren und fühlbaren Abschluss. Daher im Worttexte der Reim, im Gesange eine die Grenze zwischen zwei Gliedern fühlbar machende Verzögerung. Dass die heutige Unsitte der Verzögerung eine solche Zeitdauer gibt, dass das Gefühl der Zusammengehörigkeit benachbarter rhythmischer Glieder geradezu verloren geht, und dass man nichts als einzelne isolirte Verse zu hören bekommt, — diese Unsitte wird sofort aufhören, wenn die Fermate nicht mehr eine maasslose ist, sondern wenn man ihr das von Aristoxenus überlieferte Maass der irrationalen Verlängerung anweist." Dem den Gemeindegesang leitenden Organisten wird es zwar nicht leicht fallen, die Schlusssylbe der Verse nach der Angabe des Aristoxenus verlängern zu lassen; aber es ist ihm ja auch nicht leicht, die Gemeinde zum Einhalten des sogenannten rhythmischen Chorales, welcher am Versende durchaus keine Verzögerung dulden will, zu veranlassen. Dass man die Vortragsweise des Chorales als „rhythmischen Choral" bezeichnet, dazu fehlt ein rechter Grund; es macht diese Vortragsweise eher den Eindruck, als ob die Musik eine metronommässige sei: der eine Takt oder der eine Versfuss wird genau so lang gehalten wie der andere, eine ausdrucksvolle Musik wird dadurch nicht hervorgebracht, dass der Rhythmus nach dem Metronome fortschreitet. Jene Eigenartigkeit der Schlüsse rhythmischer Glieder ist von eben so wesentlicher Bedeutung, wie die inlautenden Versfüsse. Wo wir Modernen durch das Reimwort den Schluss des rhythmischen Gliedes fühlbar zu machen suchen, da wandte das Alterthum die irrationale Verlängerung an; es ist eine Verlängerung, die dem Zuhörer fühlbar machen will, dass an dieser Stelle irgend etwas Anderes sein soll, als der gewöhnliche Fortschritt der Versfüsse, dass hier irgend ein Ende des continuirlichen rhythmischen Flusses statt findet. Die Hemmung ist aber nicht eine derartige, dass z. B. dreizeitige Versfüsse zu vierzeitigen würden, dass also eine neue Taktart einträte. Würde an jener Stelle um einen ganzen Chronos protos retardirt, so träte damit statt des dreizeitigen Versfusses ein vierzeitiger ein. Der einmal zu Grunde gelegte Versfuss soll nicht aufgegeben, er soll auch ferner beibehalten werden,

daher lässt man nur um einen halben Chronos protos retardiren, denn schon die Verlängerung um einen ganzen Chronos protos würde aus dem dreizeitigen einen vierzeitigen, aus dem vierzeitigen einen fünfzeitigen Versfuss machen, mithin das Rhythmengeschlecht verändern.

So scheint in den Gesängen der alten griechischen Musik die Sylbe in der Grenzscheide zweier rhythmischer Glieder um einen halben Chronos protos über das legitime rhythmische Maass verlängert worden zu sein (irrationale Verlängerung). Es erinnert dies an unsere Choral-Fermaten, obwohl sich beides weit genug darin von einander unterscheidet, dass die Fermaten-Verlängerung unserer Choräle eine maasslose, die irrationale Verlängerung der griechischen Gesänge eine an eine strenges Maass gebundene ist. Unsere Choral-Fermaten renken die zusammengehörigen rhythmischen Glieder auseinander, isoliren dieselben in einer Weise, dass die Zusammengehörigkeit der Kola zu einer Periode durchaus unverständlich wird; die irrationale Verlängerung der griechischen Verlängerung verlängert den Versfuss nicht einmal um einen ganzen Chronos protos, lässt eben nur dies empfinden, dass hier ein das rhythmische Glied schliessender Versfuss seine Stelle hat. Die irrationalen Verlängerungen, welche im Inlaute eines rhythmischen Gliedes vorkommen, sind mit unseren Choral-Fermaten der Binnencäsur, wie in dem obigen

Ach wie flüchtig, ach wie nichtig,

(in der Grenzscheide zweier benachbarten Dipodien) zu vergleichen.

Die Schemata des antiken Verses.

Die Theorie der Alten unterscheidet gleichförmige und ungleichförmige Verse. Der gleichförmige Vers enthält nur Versfüsse desselben Rhythmengeschlechtes: entweder dreizeitige oder vierzeitige oder fünfzeitige oder sechszeitige. Verse aus drei- und vierzeitigen Versfüssen gehören nach der antiken Classification zu den Metra der ersten Kategorie; Verse aus fünf- und sechszeitigen Füssen bilden die Metra der zweiten Kategorie. Es ist oben S. 77 bereits angegeben worden, dass die Metra der ersten Kategorie als die primären, die der zweiten Kategorie als die secundären Rhythmen aufzufassen sind.

Den gleichförmigen Versen stehen die ungleichförmigen entgegen. In einem ungleichförmigen Verse sind Füsse verschiedenen Umfanges mit einander verbunden. Unter ihnen sind die häufigsten diejenigen, in welchen die Versfüsse der ersten Kategorie, die

dreizeitigen und die vierzeitigen, mit einander vereint sind. Findet die Verbindung drei- und vierzeitiger Versfüsse in einem und demselben rhythmischen Gliede statt, so bezeichnen die Theoretiker einen solchen Vers als „gemischten“. Ist dagegen die Zusammensetzung eine derartige, dass ein jedes einzelne rhythmische Glied ein gleichförmiges (entweder aus dreizeitigen oder aus vierzeitigen Füssen bestehendes) ist, nur dass darin eine Ungleichförmigkeit des Verses besteht, dass das eine Glied des Verses dem einen, das andere dem anderen Metrum angehört, so heisst ein solches Metrum nach antiker Terminologie ein „episynthetisches“. Pindar ist uns der oberste Gewährsmann in der antiken Versification. Gleichförmige Verse sind in seinen chorischen Dichtungen gar nicht vertreten, die Pindarische Versification bewegt sich stets in ungleichförmigen Versen und zwar gleich häufig in gemischten und in episynthetischen. Das gemischte Metrum der ersten Strophe seiner ersten olympischen Ode lässt sich folgendermaassen nachbilden:

1. Wie im Wasser die reinste Kraft; | wie von köstlichem Kleinod
2. nichts so begehrt wie Gold, | welches das nächtliche Dunkel erleuchtet:
3. also schaue, liebes Herz,
4. willst du Siege besingen,
5. stehts hinauf zur höchsten Höh'!
6. An dem weiten Himmelszelte | glänzt so mild kein anderer Stern | wie die Sonne strahlt,
7. und kein andrer Sieg so herrlich | glänzt wie der Sieg Olympias:
8. von dannen der viel ersehnte Hymnus auf sich schwingt
9. durch der Weisen Kunst, wenn mit Gesang
10. Kronos' Sohn zu preisen wir dem gastlichen Heerd
11. des glückseligen Freundes Hiero nahn.

Von diesen elf Versen ist der erste, der zweite und der siebente je ein zweigliederiger (eine Periodos dikolos), der sechste ist dreigliederig (eine Periodos trikolos), jeder der übrigen ist ein eingliederiger Vers (eine Periodos monokolos); die meisten gehören sie in die Kategorie der gemischten Verse. Dem metrischen Schema nach würden sie sich folgendermaassen bezeichnen lassen:

1. ⏑́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑́
2. ⏑́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ∧ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –
3. –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
4. –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑́
5. –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑́
6. –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ∧
7. –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –́ ⏑ ⏑́
8. ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑́
9. ⏑́ ⏑̄ ⏑̄ –́ ⏑ –́ ⏑́ ⏑ ⏑ –́
10. ⏑́ – –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́
11. ⏑́ – ⏑́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́

Welche Zeitdauer hat nun in den gemischten Versen der antiken Vocalmusik die Länge und die Kürze?

Nach der Aussage des Aristoxenus ist die lange Sylbe stets doppelt so lang wie die kurze: beide Sylben verhalten sich in ihrer Zeitdauer genau wie 2 : 1. Von diesem Gesetze gibt es nur zwei Ausnahmen:

1. die irrationale Sylbe steht zwischen 1 und 2 in der Mitte, ihr rhythmisches Maass beträgt anderthalb Chronoi protoi.

2. das „katalektische“ Kolon hat denselben rhythmischen Umfang wie das entsprechende akatalektische. In dem „akatalektischen“ Kolon ist jede Zeitgrösse des Versfusses durch eine Sylbe des Worttextes dargestellt; in dem katalektischen Kolon ist einer der dazugehörigen Versfüsse ein unvollständiger: nur der schwere Taktteil ist durch eine Sylbe ausgedrückt, der leichte Taktteil dagegen nicht: die rhythmische Zeitdauer des schwachen Taktteiles wird entweder durch eine Pause oder durch Dehnung der vorausgehenden Sylbe zu einer dreizeitigen oder vierzeitigen compensiert. Gewöhnlich trifft die Katalexis den Schlussfuss des Kolons, wie in dem zweiten der vorstehenden Pindarischen Verse. Es kann die Katalexis aber auch einen inlautenden Versfuss des Kolons treffen, wie z. B. im neunten Verse unserer Pindarischen Strophe.
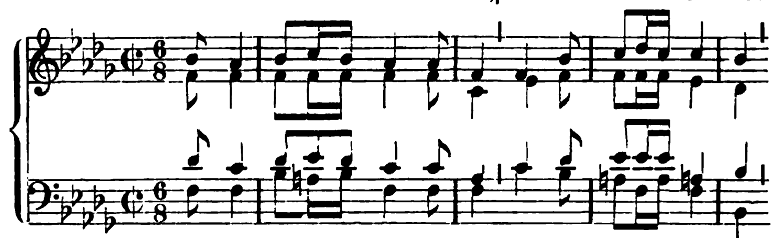
Soweit die positive Ueberlieferung der Theoretiker.
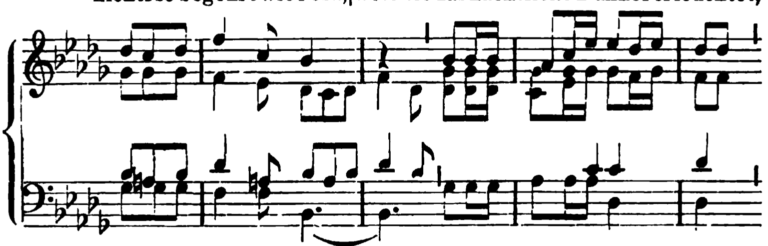
Wie sich der Umfang der Sylben im einzelnen bestimmt, darüber fehlen uns die Angaben der Alten. Es würde uns dies wohl ewig ein Geheimniss bleiben, wenn nicht unser Johann Sebastian Bach, der grosse Meister, nicht blos der Melopöie, sondern auch der Rhythmopöie, der unbewusst in seinen rhythmischen Formen mit dem Griechenthume auch sonst so oft zusammentrifft, in dem zweiten D-dur-Praeludium seines wohltemperirten Clavieres (2, 5) den Rhythmus genau nach dem Aristoxenischen Sylbengesetze gehalten hätte. Bach gibt jener Composition das Taktvorzeichen
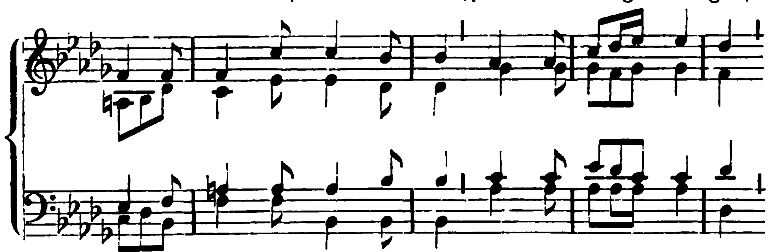
$$\mathrm{C}\ \tfrac{12}{8}$$
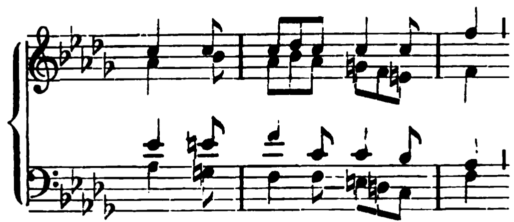
ein Taktzeichen, welches wenigstens für eine längere Composition von keinem anderen unserer Componisten gebraucht wurde, aber für jeden Clavierspieler, welcher über die Anfangsgründe hinaus ist, durchaus verständlich ist. Die Takte jenes Bach'schen Praeludiums sind tetrapodische: ein jeder enthält vier Versfüsse, entweder 4 vierzeitige Versfüsse (dies ist durch das Taktzeichen C ausgedrückt) oder 4 dreizeitige Versfüsse (dies ist durch das Taktzeichen $\frac{12}{8}$ ausgedrückt). Ein jeder Clavierspieler wird den 4 vierzeitigen Versfüssen, wie es hier Bach verlangt, dieselbe Zeitdauer wie den vier dreizeitigen Versfüssen geben. Nach dieser

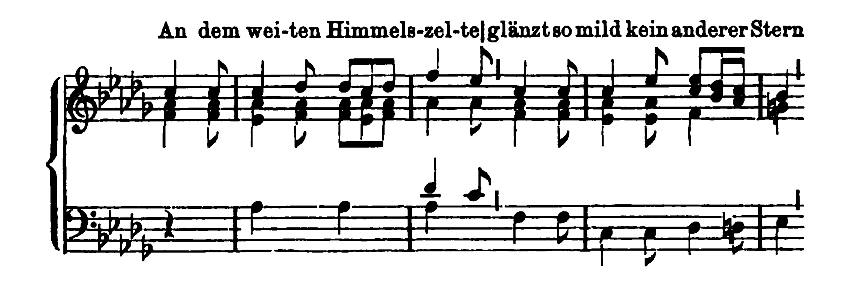
Rhythmopöie Bach's lässt sich zu der in Rede stehenden Strophe Pindar's das Melos folgendermaassen durch Noten ausdrücken (vergleiche R. Westphal, Aristoxenus von Tarent übersetzt und erläutert S. 128, 129).
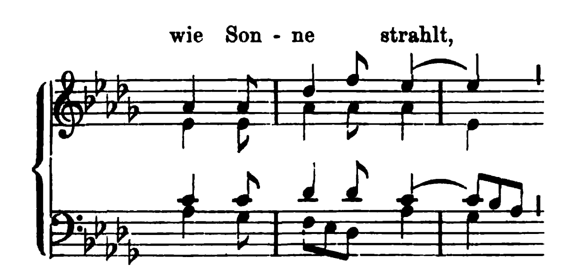




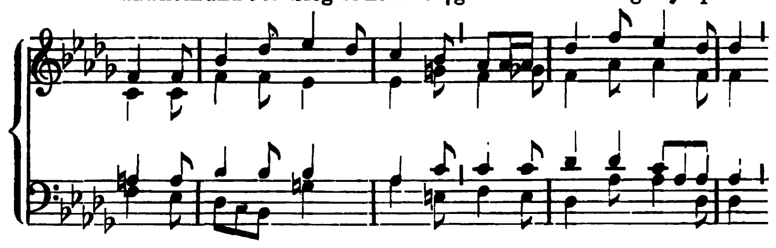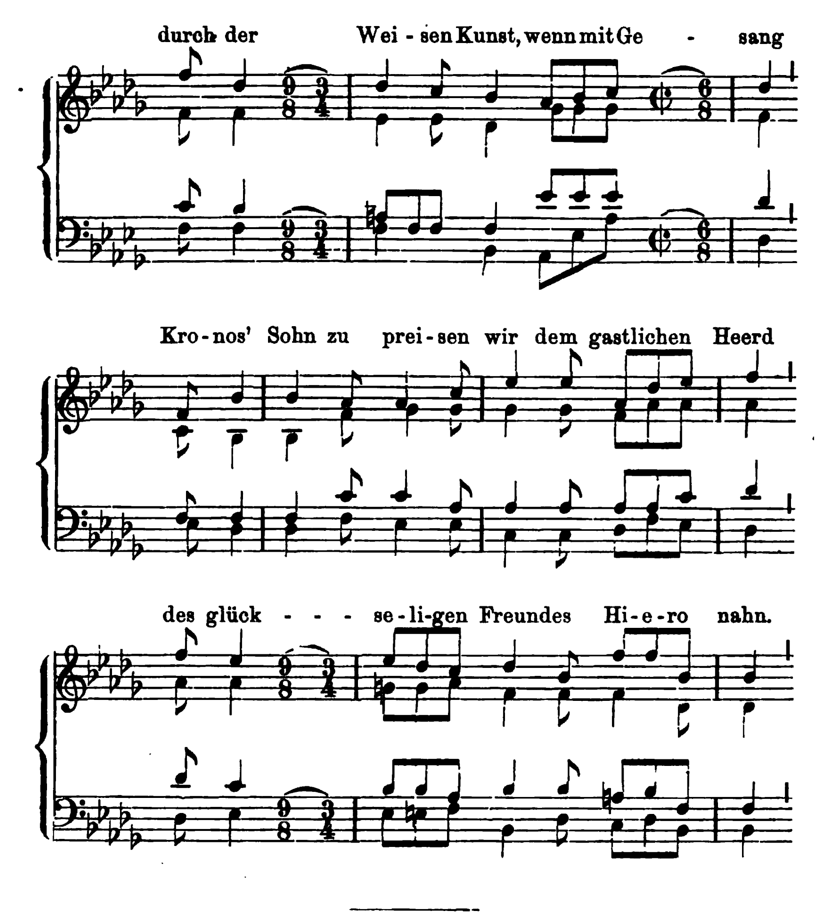








und kein and-rer Sieg so herrlich| glänzt wie der Sieg Olympi-as:



von dannen der viel - er - sehn-te Hym-nus auf sich schwingt



Rückblick auf die Rhythmik der griechischen Musik.

Die fast als Eigensinn erscheinende Zähigkeit der griechischen Vocalmusik in der Behandlung der Textworte, dass im Gesange der langen Sylbe stets das doppelte Zeitmaass der kurzen gegeben werden muss, darf als die wesentlichste Abweichung der altgriechischen Rhythmik von unserer christlich-modernen angesehen werden, welche letztere nur in einem einzigen Beispiele, dem zweiten D-Dur-Praeludium des wohltemperirten Clavieres, ein Analogon jener rhythmischen Beschränkung darbietet. In allen übrigen Stücken scheint es, als ob der alte Tarentiner Aristoxenus (aus der Zeit Alexander des Grossen) die christlich-moderne Musik im

Auge gehabt hätte, wenn er den Rhythmus der griechischen Musik darstellt. Ernst von Stockhausen sagt in seiner Beurtheilung der Westphal'schen Aristoxenus-Ausgabe[1]): „Es ist eine bekannte Thatsache, dass die classische Philologie nicht nur Ergebnisse von abstract-wissenschaftlicher Bedeutung zu Tage fördert, Dinge von blos linguistischer oder historischer Tragweite, sondern dass sie unter Umständen auch solche Thatsachen und Verhältnisse aus dem antiken Culturleben zu restituiren vermocht hat, welche für die moderne Welt, deren angewandte Wissenschaft, Kunst und selbst Technik, einen unmittelbaren praktischen Werth besitzen."

„Entdeckungen dieser Art machen immer einen besonderen, überraschenden Eindruck: gewohnt das Alterthum als einen abgestorbenen und abgeschlossenen Organismus zu betrachten, seine Cultur als etwas Ueberwundenes, Verwittertes, besten Falls als den Humus, auf dem eine neue Gedankenwelt wurzelt, wird man plötzlich mit Erstaunen gewahr, wie das vermeintlich Vergangene noch immer in Thätigkeit ist und mit tausend lebendigen Fasern mitten in den jüngeren Boden hineintreibt. Da schrumpft der Raum, der das scheinbar Ferne vom Gegenwärtigen trennt, in eigenartiger Weise zusammen, aber auch ein guter Theil von dem Selbstbewusstsein und von der Eitelkeit, mit denen der Mensch auf die Errungenschaften derjenigen Zeit zu blicken pflegt, der er unmittelbar angehört."

„Gemeiniglich beschränken sich derartige Funde doch auf einzelne, mehr oder weniger isolirte Gegenstände. Was das Studium der alten Quellen für die neuere Praxis schon geleistet haben mag, was immer in dieser Hinsicht noch von demselben erwartet werden durfte, dass es eines schönen Tages in die glückliche Lage kommen könnte, der modernen Welt ein im Laufe der Jahrhunderte „verschüttetes" und dennoch ganzes, wohlerhaltenes, ja völlig intaktes Gebiet der Wissenschaft von Neuem zu enthüllen, gleichsam wie ein geistiges Pompeji, das hat ihr gewiss Niemand zugetraut."

„Ohne jede Metapher oder Uebertreibung lässt sich nun aber doch behaupten, dass die Wiederherstellung der rhythmischen Doctrin des Aristoxenus unserer Zeit solch überraschenden Dienst in Wirklichkeit geleistet hat."

„Die Lehre vom Rhythmus, wenn man unter diesem Ausdruck, nach antiker Doctrin, die nach erkennbaren Gesetzen geordnete Zeit verstehen will, welche ein Werk der musischen Künste durchläuft, ist eine Disciplin, welche die moderne europäisch-abendländische Kunstepoche trotz eifriger Bemühungen zu entwickeln nicht vermocht hat."

---

1) Göttinger gelehrte Anzeigen 1884, Nr. 11.

„Fast alle bedeutenderen Musiktheoretiker, namentlich der neuesten mit dem 17. Jahrhunderte beginnenden musikalischen Entwicklungsphase, haben den Grundgesetzen dieser Kategorie nachgespürt. Das Ergebniss aber dieser bis in die jüngste Zeit fortgesetzten Mühen ist eine Theorie von geradezu erschreckender Unwissenschaftlichkeit, ein Lehrgebäude, wenn man so sagen darf, das mit dem eigentlichen Werth der Verhältnisse, die es zu begreifen und methodisch anzuordnen versucht, in fortwährende Widersprüche geräth; ein völlig wirres System, dessen Unhaltbarkeit und Hinfälligkeit von Haus aus in die Augen springen, und übrigens häufig genug von denen erkannt und zugegeben worden sind, die selbst am eifrigsten und redlichsten an der Entwicklung desselben mit gearbeitet haben.“

„Dem gegenüber bietet sich in der Rhythmik des Aristoxenus, bez. in der Reconstruction, welche dieselbe durch die Bemühungen Rud. Westphal's erfahren hat, ein in seiner Art durchaus logisch und consequent entwickeltes, in sich abgeschlossenes Lehrsystem dar, welches sich nicht nur in seinen Principien, sondern bis in die letzten Consequenzen der Anwendung der letzteren hinein mit der Wirklichkeit der Verhältnisse, die es umfasst, vollkommen deckt; eine Disciplin, die — wie das jeder Kunsttheorie gegenüber der einzige und nur leider so selten erfüllte Anspruch sein sollte — mit unbefangener, von „prioristischen Vormeinungen freier Empfänglichkeit, lediglich der objectiven künstlerischen Erscheinung abgelauscht ist.“

So schreibt Ernst von Stockhausen. Hoffen wir, dass sein Urtheil über die Bedeutung der Aristoxenischen Rhythmik für die Theorie der modernen Musik recht bald auch das der übrigen Musiktheoretiker sein werde.

Zweites Kapitel.

Das Melos der griechischen Musik.

Vorbemerkung.

Richard Wagner sagt in seinem Briefe an E. W. Fritzsch, den Herausgeber des „Musikalischen Wochenblattes"[1]):

„Von grossen Dichtern, wie von Goethe und Schiller, wissen wir, dass sogleich ihre Jugendwerke das ganze Hauptthema ihres productiven Lebens mit grosser Prägnanz aufzeigten: Werther, Götz, Egmont, Faust, alles war von Goethe im frühesten Anlaufe ausgeführt oder doch deutlich entworfen. Anders treffen wir es beim Musiker an; wer möchte in ihren Jugendwerken sogleich den rechten Mozart, den wirklichen Beethoven mit der Bestimmtheit erkennen, wie er dort den vollen Goethe, und in seinen Aufsehen erregenden Jugendwerken den wahrhaftigen Schiller erkennt? Wenn wir hier der ungeheuren Diversität der Weltanschauung des Dichters und der Weltempfindung des Musikers nicht weiter auf den Grund gehen wollen, so können wir doch das Eine alsbald näher bezeichnen, dass nämlich die Musik eine wahrhaft künstliche Kunst ist, die nach ihrem Formenwesen zu erlernen, und in welcher bewusste Meisterschaft, d. h. Fähigkeit zu deutlichem Ausdruck eigenster Empfindung, erst durch volle Aneignung einer neuen Sprache zu gewinnen ist, während der Dichter, was er wahrhaftig erschaut, sofort deutlich in seiner Muttersprache ausdrücken kann."

In der Zeit des griechischen Alterthums nahm der Dichter eine von dem modernen Dichter mehrfach verschiedene Stellung ein. Es gab dort zwei Kategorien des Dichters. In der einen

---

1) Vgl. Otto Tirsch, die Unzulänglichkeit des heutigen Musikstudiums. Berlin 1883, S. 2.

steht der Dichter der Recitations-Poesie, welche für den Vortrag des Declamators (Rhapsoden) oder für die Lectüre berechnet war. Dahin gehört vor allen der epische Dichter. In der zweiten Kategorie der lyrische und dramatische Dichter, dessen Poesie für melischen Vortrag bestimmt war. Der lyrische und dramatische Dichter war im griechischen Alterthume zugleich der musikalische Componist seines poetischen Textes. Von dieser Thatsache aus wird der Ausdruck „poietés", welchen wir gewöhnlich durch Dichter übersetzen, bei den Musikschriftstellern wie Aristoxenus zugleich in der Bedeutung des poetischen Textdichters und des musikalischen Componisten gebraucht.[1]) Bei den alten Griechen war der schaffende Künstler in Lyrik und Dramatik stets Dichter-Componist, wie in unseren Tagen Richard Wagner. Aber während Wagner in erster Instanz Tonkünstler, erst in zweiter Instanz Dichter ist (ein jeder Unbefangene wird nicht anders denken), gelten ein Pindar, ein Aeschylus, die wir von der Schule her als die ersten Meister der griechischen Dichtkunst aufzufassen gewohnt waren, bei Aristoxenus als erste Meister des griechischen Melos, als Melopoioi des ersten Ranges. Es gab bei den Griechen der classischen Zeit keine anderen Vocal-Componisten als eben jene Männer Pindar, Aeschylus u. s. w. Umgekehrt gab es auch keine anderen lyrischen und dramatischen Gedichte als diejenigen, welche von ihren Verfassern in Musik gesetzt wurden; ein blos recitirendes Drama, wie wir Modernen es neben dem Musik-Drama, der Oper besitzen, war der Zeit des classischen Griechenthums unbekannt. Die höchste Meisterschaft der Dichtkunst und der Vocalmusik war in Einer Person vereint. Hieraus wird sich ein uns auf den ersten Augenblick auffälliger Mangel des griechischen Melos erklären, auf den wir späterhin zurückkommen.

Aber auch dies wird nun weiter nicht auffallend sein, dass wir Verse lyrischer und dramatischer Worttexte geradezu als Quellen über die Beschaffenheit des griechischen Melos benutzen werden. So Verse aus den Gedichten Pindar's und seines Zeitgenossen

---

1) Vgl. Westphal's Plutarch über die Musik, Breslau 1865, S. 66: „Poietés ist in unserer Schrift — sie ist fast wörtlich aus älteren Musikschriftstellern, namentlich dem Aristoxenus excerpirt — überall dasselbe wie unser „Componist", mag nun jener Componist zugleich einen poetischen Text liefern wie Pindar, Aeschylus u. s. w., oder mag er blos Instrumental-Sachen componiren. Musikós ist derjenige, welcher das von einem Poietés Componirte ausführt und fällt also gewöhnlich mit Virtuose zusammen. Ausserdem aber bezeichnet das Wort auch den musikalischen Theoretiker... Man kann Poietés und Musikós in Einer Person sein; so heisst es Pag. 4, 11 von Terpander, dass er gewesen sei „kitharoikôn poitén" und dass er „aidein en tois agosin" (dass er an den musikalischen Festspielen als Sänger aufgetreten sei); das letztere that er in seiner Eigenschaft als „Musikós".

Aeschylus und Fragmente von Aeschylus' älterem Zeitgenossen Pratinas. Diese Dichter hatten sich die Technik des Melos („die Musik ist eine wahrhaft künstlerische Kunst", sagt Wagner) zu eigen machen müssen, sie waren in einer der alten Musikschulen, z. B. Pindar bei Lasos, zu Fachmusikern geworden, daher lag ihnen die Tonkunst nicht minder wie die Dichtkunst am Herzen. Auch Plato hatte diesen musikalischen Bildungsgang, da er zuerst als tragischer Künstler auftreten wollte, durchgemacht. Daher ist er im Stande, z. B. in seiner Schrift über den Staat, die Musik als öffentliches Erziehungsmittel so eingehend zu behandeln. Plato's Nachfolger in der Philosophie, Aristoteles, von dem wir wissen, dass er sich gelegentlich als Lyriker versuchte, documentirt durch die von ihm gegebene Besprechung der von der Musik handelnden Partie des Platonischen Staates und sonst, dass er in der musikalischen Theorie nicht minder bewandert als Plato war. An Aristoteles reiht sich als fernere Quelle über das Melos sein Schüler Aristoxenus, der erste und bedeutendste von allen griechischen Musiktheoretikern.

Wir werden uns nicht allzu sehr wundern dürfen, dass gelegentliche Stellen jener alten Lyriker und Dramatiker, Pindar und Pratinas, jene musikalischen Berichte des Plato und Aristoteles für die Reconstruction der Wissenschaft des griechischen Melos dieselbe Wichtigkeit haben, wie der musikalische Theoretiker Aristoxenus. Alles aber, was uns die nacharistoxenische Zeit an Quellen für das Melos liefert, hat nur insofern Bedeutung, als es unmittelbar oder mittelbar auf Aristoxenus zurückgeht. Selbst diejenigen Musikschriftsteller, welche den Aristoxenus bekämpfen, z. B. der grosse Mathematiker und Astronom Claudius Ptolemäus[1]) aus der Zeit Marc Aurel's, haben in der Hauptsache der melischen Technik sich auf's engste an die Aristoxenische Doctrin angeschlossen.

1) Man vergleiche hierüber R. Westphal's deutsche Ausgabe des Aristoxenus, S. 359 ff., wo der Nachweis geführt wird, dass die früher dem Ptolemäus als eigenthümlich vindicirte „thetische Onomasie" auch schon bei Aristoxenus vorkam, aber in dessen Schriften über das Melos handschriftlich in der Ausführung nicht mehr erhalten ist. R. Westphal's Verdienste um Ptolemäus sind kaum minder gross als um Aristoxenus, vgl. namentlich dessen classische Darstellung in der Musik des classischen Alterthumes, Leipzig, Veit & Comp. 1878, S. 255 ff. Das wunderliche Versehen, dass der Ptolemäische Almagest nur in der arabischen Uebersetzung auf uns gekommen sei (S. 265, ebenso S. 4) ist von dem Verf. in E. W. Fritzsch's Musik. Wochenbl. 1883, S. 280 berichtigt. Es war dies ein Versehen, welches in die Classe derjenigen gehört, von welchen Ambros im zweiten Bande der Musikgeschichte, Vorrede S. VII spricht, dass er S. 259 das ihm wohlbekannte Ländchen Mähren aus der äussersten Ostmark Deutschlands an die „Westgrenze" verlegt habe.

Aeltere und neuere Auffassungen des griechischen Melos.

Als man in der Zeit der Renaissance den Anfang machte, die fast ein Jahrtausend lang verschollenen Musikschriftsteller der Griechen aus den Bibliotheken hervorzuholen, ging man von der Voraussetzung aus, dass das alte Helenenthum, zu dem man in allen Stücken mit der tiefsten Verehrung emporblickte, auch in der Musik mindestens auf demselben Standpunkte wie die damalige Zeit der Contrapunktiker gestanden haben müsse. Der alte Franchinus Gafurius aus Lodi, welcher von den übrig gebliebenen Werken der griechischen Musiklitteratur nur das einzige Schriftchen des Bakcheios kannte, vermeinte hier nothwendig den Contrapunkt wiederfinden zu müssen. Carlo Zarlino, auf dessen Veranlassung die Schrift des alten Tarentiner Aristoxenus über Harmonik durch den niederländischen Philologen, Antonius Gogavinus Graviensis aus dem Originale in's Lateinische übersetzt und in Venedig gedruckt wurde, glaubte in der Harmonik des Aristoxenus wenigstens etwas Aehnliches wie eine Generalbasslehre voraussetzen zu müssen. Es ist nicht zu verwundern, dass weder Zarlino noch der Uebersetzer mit dem Inhalte der Aristoxenischen Harmonik anders als nur höchst oberflächlich bekannt geworden war, denn bis zum vollständigen gründlichen Verständnisse der interessanten Schrift sollte man erst in den letzten Decennien des neunzehnten Jahrhunderts gelangen. Auch Donius in seinen Büchern de praestantia veteris musicae, der erste Wiederauffinder der Aristoxenischen Rhythmik, ist von der Mehrstimmigkeit der griechischen Musik überzeugt. Nachdem der unter dem Namen Glareanus bekannte Humanist Heinrich Loriti aus Glarus, der auch von anderen alten Musikschriftstellern hatte Kenntniss nehmen können, derselbe, welcher die christlichen Kirchentöne der Renaissancezeit auf die Tonarten der alten Griechen zurückzuführen unternahm, der alten Musik die Mehrstimmigkeit abgesprochen hatte, trat Isaak Vossius um so energischer als Anwalt derselben auf, „mit Faust und Kolben“ wie Ambros sich ausdrückt, für seine Sache kämpfend. Der Musiker Marpurg und der grosse Philologe Boeckh sind unter den Aelteren die letzten Vertreter der Mehrstimmigkeit der alten griechischen Musik. Einen Musiker wird es freilich überraschen, wenn er hört, dass nach Boeckh die Griechen ihren Gesang wenigstens in fortlaufenden Octaven oder Quinten oder Quarten begleitet hätten, jener Art unmusikalischer Mehrstimmigkeit, welche man für die Zeit Hucbald's laut dessen Stelle über den Organon voraussetzen zu müssen glaubte, bis Oscar Paul durch eine wahrhaft geniale Interpretation der Stelle gezeigt hat, dass man auch dem neunten Jahrhunderte eine solche musikalische Barbarei nicht aufbürden darf. Ein Vers des Horaz hatte dem grossen Philologen

Boeckh vermocht, die unmusikalischen Quinten- und Octavengänge allen Ernstes der griechischen Musik zu vindiciren. Deshalb ist Friedrich Bellermann, welcher auf Boeckh in dem Studium der griechischen Musik folgte, ein ebenso tüchtiger Musiker wie gewissenhafter Philologe, bei dem hartnäckigen Schweigen der aus Aristoxenus schöpfenden Musikschriftsteller der römischen Kaiserzeit über mehrstimmige Musik, zur Ansicht des Glareanus von der Einstimmigkeit der alten griechischen Musik zurückgekehrt, mit der sich nun alle späteren Forscher, so gut es gehen wollte, zu befreunden oder wenigstens zufrieden zu geben suchten. Helmholtz in seinem berühmten Buche über Tonempfindung geht von der Einstimmigkeit griechischer Musik als einer feststehenden Thatsache aus, welche in der Philosophie der Geschichte begründet sei. In dem ersten Bande der Original-Ausgabe seiner Musikgeschichte sagt A. W. Ambros:
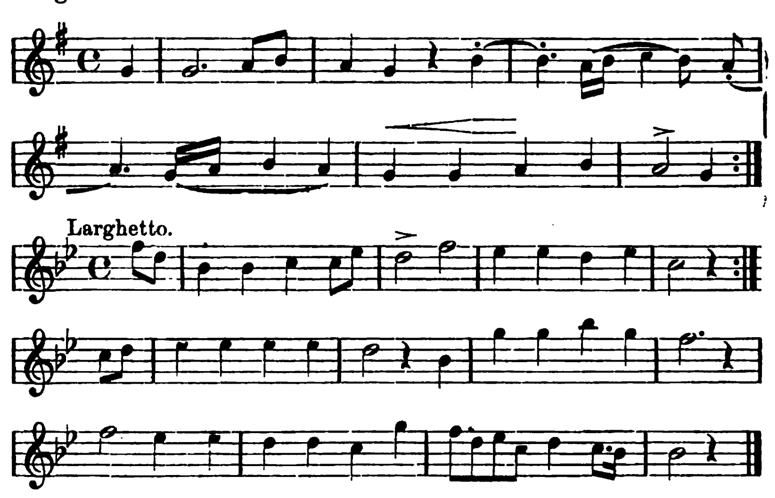
„Was man zu Gunsten der Ansicht füglich vorbringen kann, ist der Umstand, dass die Griechen, im Besitze saitenreicher Instrumente, die Erfahrung sehr leicht machen konnten — beinahe könnte man sagen, machen mussten —, dass der Zusammenklang mancher Töne, weit entfernt das Ohr zu beleidigen, von höchst angenehmer Wirkung ist, dass ein so sinniges Volk eine solche Erfahrung zu verwerthen kaum unterlassen haben wird, dass verbürgte Nachrichten über bedeutende Wirkungen griechischer Musik zweifeln lassen, ob ein unaufhörliches, eintöniges Unisono im Stande sein konnte, solche Wirkungen hervorzurufen; dass bei der Blüthe aller übrigen Künste doch wohl die Tonkunst nicht allein in einem so unentwickelten Zustande zurückgeblieben sein wird.

„Aber wir haben es schon darzulegen versucht, dass der Mangel an Mehrstimmigkeit im tiefsten Wesen griechischer Musik begründet und daher kein Mangel war. Uns dünkt Harmonie freilich unentbehrlich. Aber z. B. die Völker des Orients denken anders. Weit entfernt an europäischen harmonisirten Melodien Gefallen zu haben, erklären sie jene Vielstimmigkeit für einen Fehler, für eine sinnlose Ueberladung und fassen die Sache in dem Sinne auf, wie wenn zwei oder drei unter einander völlig verschiedene Gedichte zugleich sprechen wollten. Ein Araber, dem ein Franzose die Marseillaise auf dem Piano vorspielte, fasste die Linke des Spielers mit den Worten: „nein, erst jene Melodie, dann kannst du mir diese andere auch spielen! [Fétis.]“ Niebuhr spielte im Vereine mit einigen Freunden in Kairo europäische Musik. Auf der Gasse begegneten sie beim Heimgehen einem Sänger und einem Flötenbläser, und der die Reisenden begleitende arabische Diener konnte sich nicht enthalten, diesen zuzurufen: „Maschallah, das ist schön, Gott segne euch!“ Als nun Niebuhr fragte, wie ihm ihre Musik gefallen habe, meinte der Araber:

„euere Musik ist ein wildes, unangenehmes Geschreie, woran kein ernsthafter Mann Vergnügen finden kann“.

„Trotz des nach orientalischen Begriffen allein zulässigen Unisono übt die derartige Musik auf Araber, Inder u. s. w. die grösste Wirkung aus, und ihre traditionellen Wundergeschichten können sich neben den Mirakeln der griechischen Musik ohne Weiteres sehen lassen. Und wenn man auch nicht mit Rousseau die Harmonie für eine gothische Barbarei erklärt, so gibt es doch Fälle genug, wo sie, weit entfernt die Wirkung zu fördern, ein lästiger Ueberfluss wird. Es gibt gewisse, in singender Urkraft gedachte Melodien, insbesondere Volksmelodien, welche durch Harmonisirung nicht nur nicht gewinnen, sondern entschieden getrübt werden und an Kraft und Eindringlichkeit einbüssen.

„Statt alles weiteren Beweises sehe man die folgenden zwei böhmischen Volksweisen. Der musikalische Leser versuche es diese Melodien zu harmonisiren, ohne dass sie dadurch an eindringlicher Kraft verlieren.



„Recitative Note für Note oder auch nur Wendung für Wendung an die ihrem musikalischen Inhalte entsprechende Harmonie anzunageln und so um das Leben zu bringen, wird auch heutzutage keinem Menschen einfallen. Die Präfation ist weit erhabener, ergreifender, wohlklingender, wenn sie der Priester ohne alle Begleitung singt, als wenn, wie es zuweilen geschieht, der Organist dazu generalbassmässig begleitet. Musik, die mit alle dem Aehnlichkeit hat, wird also die Harmonisirung leicht entbehren, vielleicht nicht einmal ertragen; die griechische gehörte aber zweifellos in diese Classe, und wenn ihr einfachst recitirendes, der harmo-

nischen Vielstimmigkeit bares Wesen, bei manchen Melodien kein Vorzug war, so war es doch sicherlich bei anderen, und vielleicht den zahlreicheren, kein Fehler. Die Erfahrung vom Zusammenklingen des Grundtons und der Quinte oder vom Grundton, Terz und Quinte haben die Griechen gemacht. Der Platoniker Aelianus spricht in seinem Commentar zum Timäus zweifellos von einem Accord. „Ein Zusammenklang, eine Symphonie," sagt er, „ist die gleichzeitige Setzung und Mischung zweier oder mehrerer Töne von verschiedener Tiefe und Höhe."[1]) Allein von einer solchen empirischen Wahrnehmung ist es, wie auch Fétis ganz richtig bemerkt, noch ein sehr weiter Weg bis zum Besitze eines ausgebildeten harmonischen Systemes. Nicht die einfach beobachtete Thatsache macht den Werth einer Entdeckung aus, sondern die Art ihrer Verwendung und was man daraus zu folgern vermag.

„Hätten die Griechen eine wirkliche Harmonielehre besessen, so hätte man nicht nöthig, sie aus sehr vereinzelten zweideutigen Stellen alter Schriftsteller mühsam heraus- oder vielmehr sie in solchen Stellen hineinzucommentiren, es würde etwas Deutliches, Gründliches darüber zu finden sein. Während die Subtilitäten der Intervalle, der Consonanzen und Dissonanzen, der Tonarten u. s. w. umständlich abgehandelt werden, findet sich nicht die Spur einer Regel, wann und unter welchen Umständen man zu einem Tone etwa die Quinte, die Septime u. s. w anschlagen könne. Die Musikschriftsteller des Mittelalters, welche sonst gewohnt sind, jede Kleinigkeit durch die Autorität der Alten zu bekräftigen, bezeichnen das Organum mit keiner Sylbe als das Eigenthum der antiken Welt.

„Die oft citirte Stelle des Platon Legg. VII:

> „Es soll also der Meister der Lyra und sein Schüler in gleicher Weise spielen, wegen der Reinheit des Tones der Saiten, und sie sollen sich begnügen, getreulich die vom Tonsetzer vorgeschriebenen Töne wiederzugeben. Was die Veränderungen auf der Lyra betrifft, wenn nämlich die Lyra gewisse Züge, die in der Composition nicht vorkommen, ausführt, dass man die Symphonie und Antiphonie zwischen dem dichten und weiten (Klanggeschlecht), der schnellen und langsamen Bewegung, der Höhe und Tiefe anbringt, und so auf der Lyra alle Arten rhythmischer Veränderungen hören lässt: so ist es nicht nöthig, alle diese Feinheiten

1) Also das Zusammenklingen zweier oder mehrerer Töne. Der Ausdruck Mischung „Krasis" ist hier sehr bezeichnend, da man in der Grammatik unter der Krasis das Verschmelzen zweier Sylben zu einem Mischlaut versteht. Das im Originale gebrauchte Wort für gleichzeitig (katà tò autò) drückt diesen Begriff noch schärfer als unser „Gleichzeitigkeit" aus. Euklid sagt, introd. harm. p. 8, in ähnlicher Fassung: „Es ist die Symphonie eine Krasis zweier Töne, eines höheren und eines tieferen."

den Kindern einzuüben, welche nur drei Jahre (Zeit) haben, um so schnell als möglich zu erlernen, was die Musik Nützliches hat. Die Entgegensetzungen verwirren die Gedanken, und machen unfähig sie zu fassen: es sollen aber unsere jungen Leute im Gegentheil so leicht als möglich lernen u. s. w."

will nichts weiter sagen als: man solle die Kinder lehren, die Melodien ganz einfach, wie sie der Componist geschrieben hat, zu spielen und die Schüler keine solchen Verzierungen machen lassen, wie damit Virtuosen von Profession die einfachen Gesänge zu verbrämen pflegten. Die „zwölf Harmonien", welche Phrynis in „fünf Saiten" hatte, konnten nach den möglichen Combinationen der letztern keine Accorde, wohl aber zwölf, durch Tonlage, Rhythmus u. s. w. von einander charakteristisch unterschiedene Melodien sein. Wo sonst noch irgend ein alter Schriftsteller von Mehrstimmigkeit zu sprechen scheint, ist immer nur die Rede von einer successiven Verbindung hoher und tiefer Töne, so bei Seneca: „Du lehrst mich, wie hohe und tiefe Stimmen unter sich zusammenklingen, wie Saiten verschiedenen Klanges in Einklang zu bringen sind; mache lieber, dass die Seele in sich selbst übereinstimme u. s. w. (Ep. 88.)"

„Aristoteles (Problem 39.) sagt, die Octave entstehe dadurch, dass die Stimme eines Kindes mit jener eines Mannes vereinigt werde. Er könnte nicht so apodiktisch und ausnahmslos sprechen, wenn die Griechen die Kinderstimmen (den Sopran) nach Art eines Discantus zu benutzen und in der Obersexte u. dgl. mitgehen zu lassen verstanden hätten. Sang ein Kind oder ein Weib mit einem Manne, so verstand es sich von selbst, dass ihr Gesang um eine Octave, und nicht etwa um irgend ein anderes Intervall höher stand. Aber noch mehr! Aristoteles wirft das Problem auf „warum man denn beim Gesange nur die Consonanz der Octave anwendet", und er bemerkt ausdrücklich: man habe bis jetzt noch nie eine andere Consonanz verwendet (Probl. 18)."

„Diesen klaren und zweifellosen Zeugnissen gegenüber zerfällt alles, was man zu Schutz und Trutz der griechischen harmonisirten Musik an Argumenten mühsam aufgebaut hat."

Mit diesen Sätzen seiner ersten (und zweiten) Auflage der Musikgeschichte spricht Ambros seine volle Ueberzeugung aus. So hatten auch seine nächsten Vorgänger Bellermann und Fortlage sich ausgesprochen. Es hätte wohl bei dieser Ansicht noch lange Zeit sein Bewenden gehabt, wenn nicht Rudolf Westphal die ganze Untersuchung noch einmal von Anfang an aufgenommen und unter der warmen Zustimmung Gevaert's zu einem durchaus anderen Resultate geführt hätte. In der Berliner philologischen Wochenschrift (Januarheft 1884) hat Westphal unter der Ueberschrift:

„Mehrstimmigkeit und Einstimmigkeit der griechischen Musik?" die ganze Frage noch einmal kürzlich behandelt. Ueber das, was derselbe Forscher in seinem „Aristoxenus von Tarent, Melik und Rhythmik des classischen Hellenenthumes. 1883" sagt, referirt E. v. Stockhausen in den Göttingschen gelehrten Anzeigen, 1884, Nr. 11 Folgendes:

„Ueber die Art und Weise der griechischen Compositionstechnik (dies behandelte „die Melopöie") erfährt man aus den theoretischen Schriften des Aristoxenus so gut wie gar nichts.

„Hier treten nun die Fragmente der Aristoxenischen *symmikta Sympotika* d. i. der vermischten Tischgespräche als wichtige Ergänzung ein. In einer Unterredung mit seinen Schülern setzt hier Aristoxenus den Unterschied der archaischen und classischen Musik von der zu seiner Zeit (der Periode Alexander's des Grossen) üblichen auseinander. Die Fragmente der Aristoxenischen Tischgespräche, welche Westphal aus verschiedenen Schriftstellern, namentlich Plutarch, zusammengestellt hat, sind von eminenter Wichtigkeit. Denn wir erfahren aus ihnen, dass schon die archaische Musik eine von dem Gesange unabhängige (also mit diesem nicht unisono fortschreitende) Instrumentalbegleitung kannte. Auf diese Instrumentalbegleitung wurde in der weiteren historischen Entwicklung der griechischen Musik immer grössere Bedeutung gelegt, so zwar, dass in der Epoche der Perserkriege eine „selbständige Beantwortung des Themas" (in der That lässt sich die Sache wohl kaum anders als mit diesem von Westphal gebrauchten Ausdrucke bezeichnen) als Erforderniss eines „guten Satzes" der Instrumentalbegleitung angesehen wurde. Meister wie Pindar und Simonides, sagt Aristoxenus, hätten diese Kunst der Begleitung „krumatikē diálektos" auf's beste verstanden, bei den Späteren sei sie in Vergessenheit gerathen. Dass aber auch innerhalb des Gesanges (im griechischen Chorgesang) eine künstliche Führung divergirender Stimmen vorgekommen wäre, davon lesen wir beim Aristoxenus kein Wort. Der Chorgesang muss also, wie gelegentlich in den Problemen des Aristoteles überliefert wird, ein homophoner gewesen sein; zur Polyphonie wurde die griechische Musik nur durch das Hinzukommen einer oder mehrerer selbständiger Instrumentalstimmen zur Stimme des Gesanges. Aus der Beschaffenheit der in der griechischen Musik gebrauchten Instrumente ergibt sich, dass die Instrumentalstimme nicht etwa zur Füllung der Gesangstimme gedient haben kann; sie muss vielmehr zu letzterer eine selbständige Begleitungsstimme, im modernen Sinne einen Contrapunkt gebildet haben, und das wird auch durch die Aristoxenische Notiz über die später ausgebildete „krumatikē diálektos" bestätigt. Als man in der Zeit der Renaissance die griechischen Musikschriftsteller aus den Bibliotheken, in denen

sie lange gemodert hatten, hervorzuziehen begann, hatte man von der griechischen Musik keine andere Vorstellung als die, dass sie etwa mit der mittelalterlichen Mensural-Musik auf ein und denselben Standpunkte gestanden habe. Erst nach und nach minderten sich diese hohen Vorstellungen. Zu August Boeckh's Zeit setzte man voraus, dass das 10. und 11. Jahrhundert ein besonderes Wohlgefallen an Quinten- und Octaven-Fortschreitungen gefunden habe, eine Voraussetzung, die Oskar Paul wohl mit Recht ablehnt, indem er nachzuweisen sucht, dass dieselbe auf einer verfehlten Interpretation der betreffenden Stelle des alten Benediktiners Hucbald beruht. Eine Strophe aus den Epoden des Horaz glaubte man dahin verstehn zu müssen, dass auch bei den alten Griechen die Quinten- und Octaven-Parallelen eine grosse Rolle gespielt hätten. Von solchen Anschauungen aus schrieb Forkel (1788), jener „veterum castigator acerrimus", wie ihn Boeckh nennt, der von souveräner Verachtung gegen die griechische Musik erfüllt ist, den ersten, das Alterthum behandelnden Band seiner vielgebrauchten Musikgeschichte. So hoch das Griechenthum in den übrigen Künsten gestanden habe, meint er, so schlecht sei es mit der von den alten Griechen selber so hoch gepriesenen Musik bestellt gewesen. Die auf Boeckh folgenden Forscher im Fache der griechischen Musik, Friedrich Bellermann und Karl Fortlage, welche ein sorgfältiges Quellenstudium anzubahnen begonnen hatten und der griechischen Musik wieder eine höhere Bedeutung zu vindiciren suchten, gingen deshalb von der Vorstellung aus, dass die griechische Musik eine einstimmige gewesen sei. Das populäre Musiklexikon von Hugo Riemann drückt dies (S. 306) so aus: „Die Musik des griechischen Alterthums kennt die Mehrstimmigkeit nur in der Gestalt der unisonen oder octavenweisen Verdoppelung. Der moderne Begriff der Harmonie ist ihr fremd." Die in Plutarch's Musikdialoge enthaltenen Excerpte aus den Aristoxenischen Tischgesprächen hätten Jedem, der Griechisch versteht, längst das Richtige zeigen können. Aber der verdiente Forscher Karl Fortlage fällte über den Musikdialog Plutarch's das Urtheil, dass derselbe Thorheit, reine Träume über einen fingirten Zustand der Vollkommenheit alter griechischer Musik enthalte, und dass er (Fortl.) selber, nachdem er längere Zeit jenem Büchlein eine nutz- und erfolglose Sorgfalt zugewandt habe, dasselbe jetzt, wo er sich den Notentabellen des Alypius, als der einzigen Quelle griechischer Musik, zugewandt, als eitlen Tand und als unnützes Spielwerk habe bei Seite werfen müssen. Und doch sind diese vermeintlichen Thorheiten und Träumereien nichts Anderes als die Aussagen des alten Aristoxenus, der anerkannt vorzüglichsten Quelle über die Musik der Griechen (cf. R. Westphal, Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik. 1865.

S. VII). Unstreitig gebührt dem unermüdlichen Forscher Westphal die grösste Anerkennung dafür, dass er die bisherigen Vorstellungen über griechische Musik auf dem Wege kritischer Quellenforschung reformirt hat, wenngleich noch Viele von der vulgär gewordenen Anschauung Forkel's, dass die Musik der Griechen höchstens eine Vorstufe der Kunst, aber noch lange keine Kunst war, sich frei zu machen nicht die Fähigkeit haben. Mit Recht sagt Hugo Riemann im „Musikalischen Wochenblatte" (1883 Nr. 7): „Jede Neuerung, welche an etwas durch den Usus Sanctionirtem, und sei dies noch so unvollkommen, zu rütteln wagt, stösst zunächst auf eine „massive" Opposition, deren innerer Grund weder Abneigung gegen das Neue, noch Anhänglichkeit an das Alte ist, sondern nur ein passives Verharren auf dem einmal eingenommenen Standpunkte, ein Mangel an Beweglichkeit, ein Mangel an Interesse für die Schäden des Alten, wie für die Vorzüge des Neuen. Nur durch anhaltendes Unterminiren oder wiederholtes Anbohren von verschiedenen Seiten her kann der Koloss Gewohnheit zu Falle gebracht und für ein Neues Raum geschaffen werden". Von Westphal's, auf Grundlage des Aristoxenus unternommenen, Reformation der griechischen Melik, meint Hugo Riemann, sie habe eine sehr verderbliche Verwirrung in die Theorie der griechischen Musik gebracht (Musikal. Lexikon, S. 338), und er unternimmt gegen dieselbe eine „massive Opposition", während er sich über Westphal's „Allgemeine Theorie des musikalischen Rhythmus" (1880), welche die Aristoxenische Theorie zu Ehren zu bringen sucht, auf das Günstigste ausspricht. Vor einem Decennium glaubte noch der Königsberger Professor Lehrs (im Vorwort zu „Aristoxenus Rhythmische und metrische Messungen im Gegensatze gegen neuere Auslegungen, namentlich Westphal's und zur Rechtfertigung der von Lehrs befolgten Messungen von Bernhard Brill" 1870) ohne Scheu drucken lassen zu können, dass Aristoxenus' Chronos protos als rhythmische Maasseinheit ein „kindischer Versuch" sei.

Warum sollte man bei den Griechen des classischen Alterthumes, welche für alle Völker und alle Zeiten in der Poesie der Architektur und Plastik die ewigen Vorbilder sind und die in der musikalischen Rhythmik anerkanntermaassen eine so überaus vollendete Theorie geschaffen haben, — warum sollte man bei ihnen voraussetzen, dass sie in der musikalischen Melik über die primitivsten Kunstanfänge nicht hinausgegangen sind?

Allgemeiner Charakter der griechischen Diatonik.

Nur diejenige Musik der Griechen, welche wir in der heutigen Bedeutung des Wortes als die diatonische d. h. nur Ganztöne und Halbtöne zulassende Musik bezeichnen dürfen, nur diese kann bezüglich des Melos für uns in Frage kommen. Denn die nicht-diatonische Musik der Griechen, d. h. diejenige, welche auf Scalen beruhte, in denen ausser Ganzton- und Halbton-Intervallen auch noch kleinere Intervalle als der Halbton vorkamen, diese Art der griechischen Musik verhüllt sich gänzlich unserer Einsicht, da sie innerhalb der abendländischen Musik durchaus keine Parallele findet, denn nur die Musik des Orients, die russische und asiatische bietet etwa analoge Erscheinungen dar. Reich sind die Ueberlieferungen der griechischen Musikschriftsteller über ihre nicht diatonische Musik: auf ihren Scalen beruht die Notenschrift der Griechen. Doch werden wir alles dahin Gehörige erst dann zu erörtern haben, wenn vorher das Melos der diatonischen Musik dargestellt ist.

Was wir von dieser wissen, lässt sich im Allgemeinen in zwei Sätzen ausdrücken:

1. Die diatonische Musik der Griechen kannte weder die Dur-Tonart, noch die Moll-Tonart im Sinne unserer modernen Kunst, statt ihrer bewegte sie sich in vier unserer Kirchentönen, nämlich dem aeolischen, mixolydischen, lydischen und phrygischen.

2. In der Vokalmusik kannten die Griechen nur Einstimmigkeit des Gesanges; mehrstimmiger Gesang ist erst eine Errungenschaft der christlichen Musik. Dagegen war es den Griechen wohl bekannt, die Gesangstimme mit nicht-unisonen („heterophonen") Instrumentalstimmen zu begleiten, und in dieser heterophonen Instrumentalbegleitung bildet die griechische Musik nicht etwa eine naturalistische Vorstufe der Kunst, sondern sie verfährt hier, trotz des beschränkten, ja ärmlichen Materiales der griechischen Instrumentalstimmen, nach künstlerischen Normen.

3. Unter der heterophonen Instrumentalbegleitung (Krusis) schloss die melodieführende Gesangstimme (Melos) für jede der vier Tonarten entweder in der Prime, oder auf der fünften, oder auf der dritten Tonstufe, während die Instrumentalbegleitung jedesmal auf der Prime schloss. So hatte die griechische Musik gleich der Musik der aus dem Mittelalter stammenden unmittelbar aus dem heidnischen Griechenthume herübergenommenen christlichen Kirchentöne, gleich der modernen und der modernsten Musik, nicht blos eine vollkommene Form des Ganzschlusses (in der tonischen Prime), sondern auch zwei unvollkommene Schlüsse, den einen in der tonischen Quinte, den andern in der tonischen

1) Vgl. Westphal und B. Sokolowsky, die vollkommenen und unvollkommenen Ganzschlüsse in der Musik der alten und mittelalterlichen Griechen. Musikal. Wochenblatt 1886.



Terz. Im Allgemeinen konnte der griechische Gesang in jeder der vier Tonarten auf einem jeden Tone des tonischen Dreiklanges abschliessen. Die sich hierdurch ergebenden Formen der Tonarten hiessen mit gemeinsamem Namen Harmonien oder Octavengattungen. Die letzteren liessen sich nur aus der melodieführenden, nicht aus der begleitenden Stimme erkennen.

Dass trotzdem der griechischen Musik eine Mehrstimmigkeit innerhalb des Gesanges fremd war, mag auffallend genug erscheinen, aber erklärt sich unschwer aus der oben angegebenen Thatsache, dass der Dichter des Worttextes zugleich der musikalische Componist war. In der christlichen Musik lässt sich das erste Aufkommen des mehrstimmigen Gesanges noch deutlich verfolgen. Der Componist legte seiner Composition lateinische Worttexte zu Grunde, welche zum grössten Theile aus allgemein bekannten Bibelversen bestanden. Die Zuhörer waren so vertraut mit dem aus den Vugata-Versen hergenommenen Texten, dass ihnen (der Componist durfte das dreist voraussetzen) der Inhalt vollständig bekannt war, auch wenn die Textesworte zu einer polyphonen Musik bearbeitet wurden, in welcher von den verschiedenen Stimmen nicht immer zu gleicher Zeit ein und dieselbe Sylbe gesungen wurde. Und im Allgemeinen hat auch später der Chorgesang der modernen Musik jenen Charakter behalten: in unseren Opern und Cantaten ist der poetische Text der Musik gegenüber immer das Untergeordnete geblieben. Wenn das Wagner'sche Musik-Drama dem Chorliede eine der früheren Oper gegenüber gar sehr beschränkte Stellung angewiesen hat, so geschieht dies hauptsächlich aus dem Grunde, weil nach Wagner in der dramatischen Musik der poetische Worttext eine dem Melos so viel als möglich gleichberechtigte Bedeutung haben soll. Die bedeutungsvollsten Stellen seiner Worttexte, welche für die dramatische Entwicklung am meisten Wichtigkeit haben, lässt Wagner als Monodien vortragen. Wie wäre aber z. B. der umfangreiche Worttext einer Pindarischen Ode — in einer ganz anderen Weise als ein Wagner'scher Worttext von hoher poetischer Bedeutung — geradezu eines der grössten Meisterwerke, welches die Dichtkunst je zu schaffen versucht hat, und von welchem die antiken Zuhörer eben durch die musikalische Aufführung die erste Kunde erhielten, wie wäre er diesen bei polyphoner Bearbeitung verständlich geworden? Bedenken wir auch dies noch, dass im griechischen Alterthume die Verscäsuren keineswegs mit den logischen Abschnitten des Satzes Hand in Hand gingen! (vgl. 126) Nur dadurch, dass bei einem Pindarischen Chorliede die Singenden gleichzeitig ein und dieselbe Stimme vortrugen, konnte den Zuhörern der oft so verschlungene Worttext seinem Inhalte nach verständlich werden, obgleich auch so den antiken Chorleuten vor den Choristen unserer

Opern die schwer zu erreichende Kunst einer überaus deutlichen Declamation eigen gewesen sein muss, wenn die Zuhörer dem complicirten Gedankengange des antiken Dichters genau folgen konnten. Nicht einmal die Solo-Sänger unserer Oper mögen auf die Kunst deutlicher Declamation die gehörige Sorgfalt verwenden! Weil unsere Operntexte meist immer so nichtssagend sind, glauben sich unsere Sänger jener Mühe überheben zu dürfen. Aber auch solche Gesangeskünstler des griechischen Alterthumes, welche in der bei uns mehr und mehr in Vergessenheit gerathenden Kunst der Gesangs-Declamation das Höchste leisteten, würden nicht im Stande gewesen sein, den Worttext eines Pindarischen Chorliedes den Zuhörern zum Verständnisse zu bringen, wenn Pindar den Gesang polyphon behandelt hätte. Eben deshalb, weil in der griechischen Musik Vocalmusik poetischer Worttext und Melos vollständig gleich berechtigt war, vertrug der Gesang nur Stimmengleichheit der Singenden. Mehrstimmigkeit erhielt die griechische Vocalmusik nur durch das Hinzukommen divergirender Instrumentalstimmen.

Mussten sich Sänger verschiedener Stimm- und Altersklassen: Bass- und Alt-, Tenor- und Sopransänger, wie das nicht immer vermieden werden konnte, an der Ausführung eines Chorliedes betheiligen, dann musste dieselbe Stimme in der Octave ausgeführt werden. Dies besagt die Mittheilung des Aristoteles Probl. 19, 18. „Von allen Intervallen (Accorden), welche gesungen werden, ist die Octave die einzige — Quarten-, Quinten- und alle übrigen Accorde — kamen also innerhalb des antiken Gesanges nicht vor. Aristoteles Probl. 19, 17.

Dies ist die Beantwortung des von Ambros (vgl. oben S. 142) mit Hülfe dieser Aristotelischen Stelle gegen die Mehrstimmigkeit der Griechen geltend gemachten Bedenkens: Aristoteles spricht nur vom Gesange, und innerhalb des Gesanges ist die Octave der einzig vorkommende Intervallaccord. Von dem durch Instrumentalstimme begleiteten Gesange oder von reiner Instrumentalmusik redet Aristoteles nicht, denn hier kommen nach denselben Problemen des Aristoteles ausser der Octave auch andere Intervall-Accorde vor, wie sich weiterhin zeigen wird.

Die verschiedenen Entwicklungsstufen der griechischen Instrumentalbegleitung.

Es scheint fast so, als ob diejenigen, welche die Mehrstimmigkeit bei den Griechen ableugnen, mit der Plutarchischen Schrift über die Musik gar keine oder doch nur ungenaue Kenntniss gehabt haben können. In der That haben sich die früheren

Forscher über griechische Musik nur wenig um sie gekümmert. Es ist ein kleines Büchlein, von welchem Rudolf Westphal, welcher es im Jahre 1865, Breslau, F. E. C. Leuckart, herausgab, damals noch mit Recht sagen konnte: „Benutzt von Vielen, doch ganz verstanden von Niemand.“ „Benutzt, wenn auch noch lange nicht ausgenutzt, haben es unsere Forscher über griechische Literatur-Geschichte — denn einen fast unerschöpflichen Fond von sonst nie wiederkehrenden Notizen über die Geschichte der althellenischen Dichter enthält es. Doch während die Literatur-Historiker dem Büchlein die ihm gebührende Sorgfalt nicht versagen konnten, ist leider sein Hauptinhalt, der sich auf die Geschichte der alten Musik bezieht, noch von keinem Forscher dieses Gegenstandes in der ihm gebührenden Weise berücksichtigt worden. Hat doch sogar ein neuerer Forscher, der das Verdienst hat, gleichzeitig mit Bellermann den griechischen Notenzeichen den ihnen gebührenden wahren Werth durch sorgfältige Forschungen zu vindiciren, über jenes Büchlein das Urtheil gefällt, dass es eitle Thorheit, dass es reine Träume über einen fingirten Zustand der Vollkommenheit alter griechischer Musik enthalte, und dass er selber, nachdem er längere Zeit jenem Büchlein eine nutz- und erfolglose Sorgfalt zugewandt habe, dasselbe jetzt, wo er sich den Notentabellen des Alypius als der einzigen Quelle griechischer Musik zugewandt, als eitlen Tand und als unnützes Spielwerk bei Seite habe werfen müssen.“ . . . .

„Was dem merkwürdigeu Buche einen überaus hohen Werth gibt, ist dies, dass nur die Einleitungs- und Schluss-Capitel und etwa noch der Abschnitt über die akustischen Zahlenverhältnisse des Platonischen Timaeus, den Plutarch in einer besonderen Schrift behandelt hat, die eigene Arbeit Plutarch's sind. Alles Uebrige ist ein möglichst treues Excerpt aus zwei älteren griechischen Schriftstellern über Musik. Die kleinere erste Hälfte ist aus Heraklides Ponticus (einem Zeitgenossen des Plato und Aristoteles), die zweite grössere aus Aristoxenus excerpirt — zwar überall mit manchen Auslassungen, aber in allem Einzelnen mit so treuem Anschluss an den Texteslaut der Quellen, dass wir nicht die Worte des Plutarch, sondern jener beiden älteren Musiker aus der Zeit des Plato und des Aristoteles vor uns haben. Was Heraklides und Aristoxenus geliefert haben, ist zwar einander sehr ungleich; denn während Aristoxenus die anerkannt beste Quelle über griechische Musik ist, steht bekanntlich Heraklides als kritikloser und den Fabeln und Märchen nur zu willig sein Ohr leihender Historiker keineswegs im besten Ansehen. Dennoch aber hat gerade das, was wir von Heraklides in unserer Plutarchischen Schrift lesen, um deswillen einen hervorragenden Werth, weil hier Heraklides nach seiner eigenen Angabe den besten älteren Quellen, insonder-

heit dem Werke des Glaucus Rheginus über die alten Componisten und Dichter folgt. Wir haben hier zum grössten Theil nicht die eigene Auseinandersetzung des Heraklides, sondern die des Glaucus vor uns. Wir erfahren hier nur wenig von dem eigentlich Musikalischen im technischen Sinne; das Meiste bezieht sich auf das chronologische Verhältniss, auf die allgemeine Stellung und die Werke der Componisten und die durch sie hervorgerufenen Perioden der Musik, ein unschätzbares Material, welches uns die allgemeinsten Umrisse aus der Entwicklungsgeschichte der Kunst liefert."

Die Darstellung des Heraklides unterscheidet eine vorhistorische oder mythische und eine historische Geschichte der griechischen Musik. Für die vorhistorische Musik scheint sein Gewährsmann Glaucus Rheginus, dessen eigene Worte sich vielfach aus dem Berichte des Heraklides ausschälen lassen, die alten halbmythischen Priester-Sänger Chrysothenios aus Kreta und Philammon aus Delphi, beide als Vertreter alter Apollinischer Kitharodik genannt zu haben.

Mit dem Kitharoden Terpander schien dem Glaucus die griechische Musik in die historische Zeit einzutreten. Sparta war der Mittelpunkt, von wo die ersten festen Kunstnormen der Musik ausgingen. Glaucus gebraucht dafür den Ausdruck, erste musische Katastasis zu Sparta. Glaucus setzt dieselbe an den Anfang der Olympiaden-Rechnung. Monodischer Gesang, von dem Sänger mit der Kithara begleitet, unter den technischen Terminus „kitharodischer Nomos", in der Weise des Epos an sacraler Feststätte, die Thaten des an dem Feste gefeierten Gottes hoch preisend, bildete die Grundlage des musikalischen Standpunktes, welcher mit dem Namen der ersten Spartanischen Musik-Katastasis bezeichnet wurde.

Terpander kannte nur die unserem aeolischen Kirchenmodus entsprechende sogenannte Dorische Tonart in ihren verschiedenen Formen: die sogenannte Dorische Harmonie im engeren Sinne (authentischer Schluss in der Quinte), die sogenannte Aeolische Harmonie (authentischer Schluss in der Tonica) und die Böotische Harmonie (authentischer Schluss in der Terz). Nach dem Berichte des Glaucus Rheginus (erhalten in dem bei Plutarch de musica vorkommenden Fragmente des Heraklides Ponticus) existirte vor der Zeit des Kitharoden Terpander ein Kunstzweig der alten Musik, welcher sich an den Aulos anschloss, das Blasinstrument der griechischen Musik. Der Aulos diente entweder gleich der Kithara zur Begleitung des Gesanges, den man alsdann Aulodia (Auloden-Musik) nannte, oder es wurde auf dem Aulos ohne Hinzuthun des Gesanges blosse Instrumentalmusik („psile Aulesis", Auleten-Musik) vorgetragen. Der älteste Vertreter der Aulos-Musik heisst Olympos, der nach griechischem Berichte aus dem Barbarenlande Mysien zu den Hellenen gekommen und bei ihnen die Aulos-Musik begründet

haben soll. Olympos selber erscheint als eine halbmythische Persönlichkeit; die Auletenschule des Olympos erhielt sich bis spät in die historische Zeit. Aristoteles ist mit der Aulos-Musik des alten Olympos und seiner Schule noch wohlbekannt; ebenso weiss auch Aristoxenus von der Aulos-Musik des Olympos manche Einzelheiten zu berichten. Olympos wird zwar auch als Vertreter der Auloden-Musik genannt, aber ursprünglich scheinen die aus Mysien nach Hellas herübergekommenen Musiker Auleten gewesen zu sein. Nach Glaucus Rheginus hat sich die Auloden-Musik erst in der auf Terpander folgenden Generation entwickelt: es sei dies durch den Meister Klonas aus Tegea — oder, wie andere sagten, aus Arkadien — geschehen.

Dem Berichte des Glaucus zufolge lebte Klonas um weniges später als Terpander; nach Terpander und Glaucus lebte Archilochus. Glaucus weist nach, dass Terpander älter als Archilochus (um die zwanzigste Olympiade) ist. Irrthümlich werde von einigen behauptet, dass Archilochus der ältere, Terpander der jüngere sei. Vermuthlich war es ein Anhänger dieser von Glaucus als falsch bezeichneten Chronologie, von welchem die Mittheilung in Plutarch's Musikdialoge § 28 herrührt:

> „Man glaubt, dass es zuerst durch Archilochus aufgebracht sei, die Melodiestimme durch eine divergirende Instrumentalstimme zu begleiten, während bei den Alten die gesammte Begleitung eine unisone gewesen sei."

Nur wer den Archilochus älter als Terpander hielt, nur ein solcher konnte jene Art der Begleitung auf Archilochus zurückführen. Denn Aristoxenus erzählt in einem bei Plutarch's de mus. § 18 erhaltenen Fragmente der Tischreden:

> „Nicht Unkenntniss war bei ihnen der Grund eines so beschränkten Umfanges und so geringen Tongebietes, und nicht aus Unwissenheit haben Olympus und Terpander und ihre Nachfolger für die ebengenannten Eigenthümlichkeiten eine Vorliebe gehabt und Vieltönigkeit und Mannigfaltigkeit verschmäht. Dies geht aus den Compositionen des Olympus und Terpander und der demselben Stile Folgenden hervor. Denn bei ihrer Tonbeschränkung und Einfachheit zeichnen sie sich so sehr vor den form- und tonreichen Compositionen aus, dass die Manier des Olympus für Niemand erreichbar ist, und dass er die in Vieltönigkeit und Vielförmigkeit sich bewegenden Componisten weit hinter sich zurücklässt."

Im Anschluss hieran führt Aristoxenus Beispiele aus Compositionen der beiden alten Meister auf, die sich für den Gesang bestimmter Klänge enthielten, dagegen in der Begleitung dieselben zuliessen. Olympus und sein Nachfolger, so heisst es, enthielten sich in der Phrygischen Melodie der Nete synemmenon, während

sie diesen Klang als Begleitungston wohl anzuwenden verstanden. Es gewährt diese Stelle des Aristoxenus eine Anschauung von zweistimmigen Accorden, welche in den Compositionen der ältesten griechischen Musikepoche zur Anwendung kamen; in der Schule des Olympus und der Schule des Terpander hielten sich diese Compositionen in mündlicher Tradition bis auf die Zeit des Aristoxenus. In welchem Zusammenhange diese Accorde unter einander standen, welche harmonische und melodische Beziehungen sie zu einander hatten, das freilich lässt die Stelle des Aristoxenus nicht erkennen. Trotzdem ist sie für unsere Kenntniss des griechischen Melos von durchaus hervorragender Wichtigkeit. Marpurg verhehlt nicht, dass es die interessanteste Stelle sei, die er aus der gesammten Musikliteratur der Griechen kenne. Dass sie bei Marpurg's Nachfolgern ganz und gar in Vergessenheit gerathen ist, dürfte schon aus den oben S. 142 angeführten Worten der ersten Ausgabe der Ambros'schen Musikgeschichte hervorgehen. Hundert Jahre, nachdem Marpurg auf jene interessante Stelle des Plutarchischen Musikdialoges, welche von der Zweistimmigkeit der alten Olympischen und Terpandrischen Musik redet, hingewiesen hatte, mussten vorübergehen, bis Rudolf Westphal in seiner Ausgabe der Plutarchischen Schrift bei F. E. C. Leuckart, Breslau 1865, jene Stelle gleichsam von neuem entdeckte, dem Aristoxenus vindicirte und für die Geschichte der griechischen Musik verwerthete. In der Berliner philologischen Wochenschrift 1884, Nr. 1 sagt derselbe: „Den Bericht, den die Griechen selber von ihrer Musik den Anfängen und der weiteren Entwicklung derselben geben, lautet ganz anders als Ambros es angibt. Man wird nicht schwanken können, wem man Glauben zu schenken hat. Die ältesten Compositionen, welche dem classischen Hellenenthume zu Gebote standen und auch dem Aristoteles und Aristoxenus noch wohl bekannt waren, sind die Melopöien des Olympus und des Terpander. Durch die Schrift werden freilich jene ältesten Musiker ihre Mele ebensowenig fixirt haben, wie Homer seine Epen. Aber gerade so wie die Homeriden die homerischen Epen von Generation zu Generation fortpflanzten, bis Pisistratus das mündlich Ueberlieferte der Schrift übergeben liess, gerade so bestand auch eine musikalische Kunstschule der Terpandriden; zunächst der Nachkommen seiner Familie, welche die Gesänge Terpander's an den griechischen Festspielen vortrugen und dort viele Generationen hindurch mit Terpander's Nomoi den Sieg errangen. Ebenso bestand auch eine Aulodenschule des Olympus, die von seinem Schüler Krates aus halbmythischer Zeit bis weithin in das historische Hellas hineinreichte. Es bleibt sich ziemlich gleich, ob Aristoteles und Aristoxenus die Kenntniss der alten Olympischen Compositionen nur der mündlichen Ueberlieferung der Schule ver-

danken, oder ob damals jenen Melopöien dieselbe Gunst schriftlicher Fixirung wie den homerischen Epen zu Theil geworden war.

Nach dieser Darstellung des Aristoxenus muss die griechische Musik aus der archaischen Epoche des Terpander und Olympus mit dem Vortrage der mittelhochdeutschen Minnelieder eine gewisse Aehnlichkeit gehabt haben, wenn der Dichter-Componist seinen Gesang von einer einzigen Geigenstimme begleiten liess. Ob freilich die zum Gesange des Minneliedes hinzukommende Instrumentalstimme eine unisone oder heterophone war, das wissen wir nicht. Das aber wissen wir, dass die Kitharaklänge, mit denen die alten kitharodischen Nomossänger ihren Gesang begleiteten, von den Klängen des Gesanges divergirten. Da sich aus der Stelle des Aristoxenus weder für die Singstimme noch für die Begleitungsstimme die Aufeinanderfolge der Klänge ergibt, so können wir nicht beurtheilen, in welchem Verhältnisse die beiden zu einander standen. So viel aber ergibt sich, dass in den von Aristoxenus angeführten zweistimmigen Accorden der tiefere Ton der Melodiestimme, der höhere Ton der begleitenden Kitharastimme angehört. „Wir Modernen — sagt Westphal a. a. O. — möchten wohl zunächst das Umgekehrte erwarten, dass die Melodiestimme die höhere, die Begleitung die tiefere gewesen sei. Die griechische Weise deutet wohl darauf hin, dass die Zweistimmigkeit der griechischen Musik nicht sowohl auf einem „naturalistischem“ Accompagnement der Singstimme als vielmehr auf einer eigentlichen Polyphonie beruhte, wo neben der Singstimme eine zweite selbständige Instrumentalstimme einherging. In der Beschaffenheit der griechischen Instrumente lag es, dass es kaum anders sein konnte. Den Griechen fehlten derartige Saiteninstrumente, auf welchen zugleich mehrere Töne zu einem Accorde verbunden werden konnten. Ihre Saiteninstrumente waren von der Art, dass stets nur Eine Saite erklingen konnte; denn man setzte sie nicht mit den Fingern, sondern mit einem Metallstäbchen (Plectron) in Bewegung; ein einziger Aulos kann ja ohnehin immer nur einen Ton hervorbringen. Also zur Erzielung der Volltönigkeit kann die Instrumentalbegleitung der Gesangmelodie nicht gedient haben. Obwohl ich weit entfernt bin, auf dem Standpunkt des Carlo Zarlino zu stehen, bin ich doch nicht im Stande, mir die Zweistimmigkeit der griechischen Musik anders als eine Melodie mit einem durch ein Instrument dargestellten Contrapunkt zu denken.“

Die in Rede stehende Stelle des Aristoxenus über die Zweistimmigkeit der alten griechischen Musik hat nun auch das Verständniss der Stelle aus dem siebenten Buche der Platonischen Gesetze ermöglicht, welche für Ambros so räthselhaft bleiben musste, vgl. S. 144. Nach der neuesten Interpretation, welche

Dr. Demetrius Sakellarius gegeben, spricht dort Plato: „von dem Unterrichte, welcher den Kindern vom neunten bis zwölften Jahre in der Musik ertheilt werden soll. Ein Kitharist soll sie im Lyraspiel unterweisen. Unter der Anleitung desselben soll der Knabe auf der Lyra die Melodien eines Poietēs ausführen. Der unterweisende Kitharist soll der Deutlichkeit wegen dieselbe Stimme unison mitspielen. Dieser von Plato anempfohlenen Weise des Spieles stellt er in dem darauf folgenden Satze eine andere Weise entgegen, welche für jenes frühe Alter nicht zweckmässig sein soll: die Weise nämlich, dass der Kitharist die Melodie des Schülers mit einer „Heterophonia" begleitet, indem derselbe zu den tieferen Klängen, die der Knabe spielt, höhere Klänge in symphonischen und antiphonischen Accorden, und zu den langsameren Bewegungen der Melodie schnellere Bewegungen hinzufügt." Zu demjenigen, was uns Aristoxenus über die Zweistimmigkeit überliefert, kommt durch Plato noch dies hinzu, dass in der Begleitungsstimme schnellere Bewegungen als in der Melodiestimme erscheinen. Zudem lernen wir aus der Stelle Plato's den terminus technicus „Heterophonia" für diese zweistimmige Musik der alten Griechen kennen. Auch in dem Problemata des Aristoteles finden wir eine Notiz über zweistimmige Instrumentalmusik. In dem musikalischen Probleme 19, 12 spricht Aristoteles von zwei Instrumentalstimmen, von denen eine die Melodie, die andere die Begleitung ausführt — also von einem griechischen Instrumentalduette. Die Melodie, so sagt er, werde immer von der tieferen der beiden Saiten übernommen. Das ist genau so, wie in den von Aristoxenus angeführten Accorden aus den Compositionen des alten Terpander und Olympos.

Nach dem Berichte des Glaucus Reginus folgt auf die erste durch Terpander begründete Musik-Katastasis-Spartas etwa zu Solon's Zeit eine zweite spartanische Musik-Katastasis, welche durch die Meister Thaletas, Xenodamos, Xenokritus, Polymnastus und Sakadas begründet wird und sich vornehmlich auf den Chorgesang bezieht. Neben der alten Dorischen Tonart kommen hier auch die übrigen Tonarten zu ihrem Rechte, ausserdem ist dies für die Meister der zweiten spartanischen Musik Katastasis charakteristisch, dass zu der diatonischen Musik auch jene oben auf S. 149 angedeuteten Gattungen des Melos hinzukommen, welche durch Einschaltung kleinerer Intervalle als des Halbtones gekennzeichnet sind.

Mit der Epoche der Perserkriege wird Athen die Hauptstätte der musikalischen Entwicklung. Wir sind berechtigt zu sagen, dass die dritte Musik-Katastasis die attische ist. Der Plutarch'sche Musik-Dialog berichtet uns von der musikalischen Neuerung, welche der zu Athen lebende Meister Lasos, der berühmte Dichter-

Componist auf dem Gebiete des Dithyrambus, der Vorgänger und Lehrer Pindar's, hervorgerufen habe:

„Lasos hat die griechische Musik bezüglich der Begleitung auf einen neuen Standpunkt (gegenüber dem bisher festgehaltenen Standpunkte Terpander's) gebracht, indem er die Begleitung des Gesanges durch eine Polyphonie (d. i. Mehrstimmigkeit) der Auloi zur Ausführung brachte und mehrere Klänge (mehr als zwei Klänge), und zwar auseinanderliegende Klänge zur Anwendung brachte."

Es sei verstattet, zur Erläuterung dieser Stelle die Worte R. Westphal's aus der Berliner philologischen Wochenschrift hinzuzufügen:

„Wir haben hier die Beschreibung einer mehr als zweistimmigen Begleitung der Vokalmelodie durch Blasinstrumente vor uns. Dass sich nicht etwa die gleichzeitigen Begleitungsklänge der verschiedenen Auloi einander unison waren (so dass durch die Anwendung mehrerer begleitender Auloi nichts als eine Verstärkung der Begleitungsstimme hervorgebracht wäre), dies glaubt unser Berichterstatter durch den Zusatz „mehrere und auseinanderliegende Klänge" ausdrücklich bemerken zu müssen.

„Lasos aus Hermione, unter den früheren der bedeutendste Repräsentant der Dithyramben-Kunst in Worttext und Tönen, der unmittelbare Vorgänger und Lehrer Pindar's, ist nach der Darstellung des Aristoxenus gerade so der Begründer der von dem Perserkriege an datirenden classischen Perioden der griechischen Musik, wie Olympus und Terpander die Begründer der archaischen Musikepoche waren. Olympus und Terpander haben die unisone Begleitung der vorhistorischen Musik der Griechen in eine von der Gesangstimme divergirenden Begleitung, somit die anfängliche einstimmige Musik zu einer zweistimmigen entwickelt. Lasos, der unmittelbare Vorgänger Pindar's, fügt der einen begleitenden Instrumentalstimme des dithyrambischen Chorgesanges eine zweite instrumentale Begleitstimme hinzu; die bisherige Zweistimmigkeit der Musik wird hierdurch zu einer Drei- und Mehrstimmigkeit. Lasos selber führt für die Auloi eine Polyphonie ein, weil der Aulos von Alters her das für den Dithyramb übliche Begleitinstrument war. Pindar, der Schüler des Lasos, hat nicht blos seine Dithyramben in der neuen Art seines Meisters behandelt, sondern seine Chorcompositionen überhaupt, auch seine Epinikien. Zu der „Polyphonia der Auloi" fügte Pindar, wie er selber sagt, auch noch als begleitende Stimme die Stimme der Phorminx hinzu. Denn wir müssen Pindar's Aussage durchaus nach dem Wortlaute verstehen, wenn er in dem dritten der Olympischen Epinikien sagt:

„Ich gedenke durch die Klänge der Harfe, den Schall der Clarinetten und die Stimme des Gesanges den Hiero geziemend zu verehren.“

Da liegt eine mindestens vierstimmige Composition vor:

die gesungenen Texteswort als Melodiestimme,
die Stimme der Phorminx als Begleitstimme,
die Stimme der Auloi (es sind mindestens zwei) als zweite und dritte Begleitstimme.

„Die begleitenden Auloi werden wohl ebensowenig wie bei Lasos eine unisone, die Singstimme blos verstärkende Melodie gegeben haben. Vielmehr wird auch von der Compositionsweise des Schülers dasselbe wie von der des Meisters anzunehmen sein: „er begleitete mit einer Polyphonie der Auloi, indem er mehrere und a u s e i n a n d e r l i e g e n d e Klänge zur Begleitung benutzte.

„Nach Aristoxenus wurde von den Meistern der classischen Periode auf die Stimmführung der Instrumentalbegleitung ein sehr grosses Gewicht gelegt. Bei Plutarch de mus. 31 sagt er von dem Musiker Telesias aus Theben, dass er in der edelsten Musik unterrichtet worden sei, und unter anderen Werken berühmter Meister die des Pindar, des Dionysius aus Theben, des Lampros und Pratinas und der übrigen Lyriker, w e l c h e s i c h z u g l e i c h v o r t r e f f l i c h a u f d i e B e g l e i t u n g d e r M e l o d i e v e r s t a n d e n, kennen gelernt habe. Aristoxenus zählt den Pindar und Simonides und die Anhänger „des von den jetzt lebenden als alt bezeichneten Compositionstiles“ zu den ersten Meistern der musikalischen Kunstblüthe. „Die neueren (Timotheus und Philoxenus) haben Vorliebe für mannigfache Töne, die älteren (die Anhänger des Pindar und Simonides) für mannigfache Rhythmen, und verstehen sich zugleich vortrefflich auf die Instrumentalbegleitung der Melodie. D e n n d a m a l s f a n d i n B e z i e h u n g a u f d i e k r u m a t i k ē D i á l e k t o s e i n e g r ö s s e r e M a n n i g f a l t i g k e i t s t a t t.“

„Krumatike Dialektos, d. i. „instrumentale Unterredung“ oder „Unterredung der begleitenden Instrumentalstimmen“ ist ein blos in dieser von Plutarch aus den Aristoxenischen Tischreden geschöpften Stelle uns erhaltener terminus technicus. Die musikalischen Kunstausdrücke des Aristoxenus sind fast alle derart, dass ihre Bedeutung erst aus dem Zusammenhange der betreffenden Stellen ermittelt werden muss. Fast jeder Kunstausdruck der Aristoxenischen Rhythmik hat eine Bedeutung, die wir zunächst nicht erwarten können. Das Wort „Pūs“ würden wir ganz falsch interpretiren, wenn wir es durch „Versfuss“ wiedergeben wollten. Aristoxenus gebraucht es gerade so, wie die moderne Musik das Wort „Takt“. Aristoxenus unterscheidet einen „Pūs asynthetos“

und einen „Pūs synthetos". Als wir zuerst unser Studium der Aristoxenischen Rhythmik begannen, hielten wir uns nicht berechtigt, von diesen beiden Arten des Aristoxenischen Taktes vorauszusetzen, dass er darunter genau das nämliche verstehe, was unsere Musiktheoretiker den „einfachen" und den „zusammengesetzten" Takt nennen. Seit dem Jahre 1855, wo die Aristoxenischen Takte von Heinrich Weil eingehend erörtert sind, kann über diese Wesensidentität der einfachen und zusammengesetzten Takte in der Aristoxenischen und in der modernen Theorie des Rhythmus kein Zweifel sein. Aristoxenus vindicirt dem Takte entweder zwei oder drei oder vier, niemals fünf oder mehr Semeia, genau so wie auch die Modernen dem Takte entweder zwei oder drei oder vier Haupttaktzeiten zuweisen. Und mehreres derart. Gar vielfach werden wir daran erinnert, dass wir in der modernen Musik eine Erklärung für die Eigenthümlichkeiten der griechischen zu suchen haben. Steht auch die beiderseitige Musik nicht im mindesten historischen Zusammenhange, hat sich auch die christlich moderne Musik völlig selbständig und unabhängig von der griechischen entwickelt, so wird es doch schon an sich einleuchten, dass man für eine dunkle Eigenthümlichkeit der griechischen Musik mit viel mehr Recht die Parallele in der christlich modernen, als in der chinesischen zu suchen hat. Die Berichte der griechischen Musiker liegen uns viel zu fragmentarisch vor, als dass wir nicht mehrfach zu Combinationen und Conjecturen unsere Zuflucht nehmen müssten. Welche Wissenschaft operirt denn lediglich mit solchen Sätzen, für welche sich ein strikter Beweis führen lässt? Seit Euklid hat die Mathematik noch immer ihre unbeweisbaren Axiome. Und welcher Zeitraum der Geschichte lässt sich lediglich auf Ueberlieferung basiren, so dass man hier der Combinationen entrathen könnte? Was würde unsere ganze Philologie sein, wenn sie sich lediglich an die Texte der handschriftlichen Ueberlieferung halten wollte? Mit dem Verständniss Homer's würde es herzlich schlecht stehen, von einem Verständniss der Tragiker wäre wohl gar keine Rede, wenn die Philologie mit der handschriftlichen nicht die Conjectural-Kritik verbinden wollte. Kein Einsichtiger wird meinen, dass nicht auch das Verständniss der griechischen Musikschriftsteller der Conjecturen bedürftig sei. Ist es doch in wenig Gebieten der Philologie mit der handschriftlichen Ueberlieferung so schlecht bestellt wie bei den griechischen Musikern. Fast alles ist fragmentarisch. Die Nothwendigkeit der Conjectural-Kritik für die griechischen Musiker zugegeben, muss jedenfalls die Conjectur als die sicherste und haltbarste erscheinen, durch welche der Zusammenhang des Ganzen am befriedigtsten hergestellt wird.

„Es scheint fast, als hätte man in dem Studium der griechischen

Musiker auf Alles, was man Zusammenhang nennt, verzichtet. Der gelehrte Forscher Fr. Aug. Gevaert, den die Pariser Schrecknisse des Jahres 1870 von der Direction der grossen Pariser Oper in sein flaemisches Heimathsland an die Direction des Brüsseler Conservatoriums zurückführten, spricht in dem Vorworte seiner 1875 veröffentlichen „Histoire et Théorie de la Musique de l'Antiquité“ von den Hindernissen, welche bisher einem gedeihlichen Studium der griechischen Musikwissenschaft entgegengestanden haben: „Toutes ces causes réunies ont donné naissance à une opinion devenue proverbiale et qui s'exprime ordinairement ainsi:

> „On ne sait rien de certain en ce qui concerne la musique des anciens. Ce qu'on peut en apprendre ne présente aucun intérêt pour le musicien moderne.“

Ja, wenn man auf die Möglichkeit verzichtet, einen Zusammenhang in die Mittheilungen der alten Musikschriftsteller zu bringen, ist dasjenige, was man über griechische Musik wissen kann, kaum werth, gewusst zu werden.

Dass die griechische Musik nicht eine einstimmige war, das ist in den alten Quellen für jedermann, welcher sie lesen kann, deutlich genug gesagt. Dass die divergirende Instrumentalstimme, mit der die Gesangmelodie begleitet wurde, nicht die Bedeutung hatte, den Gesang in „natürlicher“ Weise volltöniger zu machen, das geht aus den Angaben der Alten über ihre Instrumente hervor. Es ist nicht direct überliefert, aber bei weitem das Wahrscheinlichste, dass die Griechen der Gesangstimme eine selbständig gehaltene Instrumentalstimme nach Art eines Contrapunktes hinzufügten. Als die Zweistimmigkeit in der griechischen Musik in der Blüthezeit der Kunst durch Einführung zweier oder mehrerer Instrumentalstimmen zur Drei- oder Mehrstimmigkeit geworden war, für diese Blüthezeit der Musik sagt Aristoxenus, dass in ihr eine grosse Mannigfaltigkeit der krumatike Dialektos bestanden habe. Wenn wir diesen Kunstausdruck durch „instrumentale Unterhaltung“ übersetzen, so ist der Wortlaut jedenfalls richtig verdeutscht. Aristoxenus spricht von den eine Begleitung des Gesanges ausführenden Instrumenten. Wir haben also krumatike Dialektos von der Unterredung begleitender Instrumentalstimmen zu verstehen. Wenn diese sich unter einander unterhalten, so verkehren sie miteinander durch Frage und Antwort. Wie die Kunstausdrücke der Aristoxenischen Rhythmik mit denen der modernen zusammentreffen, so trifft die krumatike Dialektos der Aristoxenischen Melopöie mit der modernen Compositionslehre, wenn diese von der Beantwortung des Themas spricht, überein. So schreibt Westphal in der Berliner Wochenschrift für Philologie 1884, Nr. 4.

Die zwei Tonsysteme Plato's.

Aristoxenus und die griechischen Theoretiker bezeichnen mit dem Worte Systeme dasselbe, was wir Scala oder Tonleiter nennen, und definiren das „System" als eine Zusammensetzung auf einanderfolgender Intervalle.

Die Griechen bestimmen das Megethos d. i. den Umfang des Systemes nach irgend einer Saitenzahl: z. B. Oktachordon d. i. achtsaitiges System, Dodekachordon d. i. zwölfsaitiges System.

Wenn gleich bei dieser Bezeichnung die Rücksicht auf irgend ein Saiteninstrument von gewissem Umfange zu Grunde liegt, so muss man sich doch durchaus hüten, wenn die alten Theoretiker von einem Systeme sprechen, dabei stets an ein den Umfang desselben darstellendes Instrument zu denken. Als ob die griechische Musik nicht einen Schritt habe gehen können, ohne sich auf ein Instrument zu stützen, als ob das natürliche Instrument der Stimme für die musikalische Theorie weniger bedeutsam wäre, als ein künstliches Instrument von Holz!

Plato, durch seine früheren Studien ein Musiker von Fach (er wollte wie schon oben gesagt anfänglich die Laufbahn eines tragischen Componisten betreten), gibt in seinen späteren Schriften der Ueberzeugung Ausdruck, es bedürfe zur Musik weder der Singstimme noch der Instrumente, sie sei ewig, sie entstamme dem absoluten Geiste des Weltschöpfers, dessen Denken in der Unendlichkeit der Zeit schon lange vor der Erschaffung dieser Erde und Welt in ununterbrochener Thätigkeit sei. Mit bestimmten sinnlichen Vorstellungen habe das ewige Denken des absoluten Geistes nichts zu thun. Die unsinnliche Welt des mathematischen Denkens (der mathematischen Functionen) sei das Gebiet für die Gedanken des göttlichen Geistes.

In dieser der heutigen Darvinistischen Weltanschauung durchaus entgegengesetzten supranaturalistischen Auffassung Plato's, die sich auf demselben Boden wie der Idealismus des Christenthums erhebt, nur dass er mehr den Satz „Gott ist Geist" als „Gott ist die Liebe" betont, — in diesem Reiche der absoluten Ideen hatte Alles, was in sinnlicher Erscheinung, was in der sinnlichen Welt vorhanden ist, ohne Ausnahme seine Praeexistenz in dem unendlichen raum- und zeitlosen Reiche des göttlichen Denkens. Der absolute Geist, welcher von Ewigkeit an logisch operiren muss, operirt zunächst in der abstracten Zahlentheorie.

Plato lässt den Demiurgen drei „Intervalle des Zweifachen" und drei „Intervalle des Dreifachen" construiren, wobei das Wort Intervalle sowohl im allgemeineren Sinne von Zwischenräumen als auch im musikalischen Sinne als Entfernungen zweier Klänge verstanden werden kann. Plato's Darstellung zwar lässt es un-

bestimmt, dass darunter musikalische Intervalle zu verstehen sind; aber die alten griechischen Erklärer Plato's wissen es genau und auch die sämmtlichen modernen Erklärer des Timäus, der grosse Alterthumsforscher August Boeckh an der Spitze, wissen es, dass den Zahlenreihen des Timäus musikalische Scalen zu Grunde liegen.

Plato's „Intervalle des Zweifachen" sind Intervalle, welche durch zwei Klänge im Verhältnisse von 1:2, d. i. durch das Octaven-Intervall, begrenzt werden. Die „Intervalle des Dreifachen" sind musikalische Intervalle, welche durch das Verhältniss 1:3, d. i. das Duodecimen-Intervall, begrenzt werden. Innerhalb der Grenztöne der beiderseitigen Intervalle sollen in der Mitte stehende Klänge nach dem Verhältnisse 3:4 (Verhältniss der Quarte) und 2:3 (Verhältniss der Quinte) angenommen werden. Alle diese Verhältnisse, das Octavenverhältniss 1:2, das Duodecimenverhältniss 1:3, das Quartenverhältniss 3:4 und das Quintenverhältniss 2:3 lässt Plato den Demiurgen nach mathematischer Berechnung aus der geometrischen, der arithmetischen und der sogenannten harmonischen Proportion entwickeln: — die Grenzklänge der genannten Intervalle und die innerhalb derselben statuirten Klänge sind die mittleren Glieder der geometrischen, arithmetischen, harmonischen Proportion.

Es gibt drei Kategorien mittlerer Grössen, unter welche jegliche mittlere Grösse fallen muss — so erklärt der Plutarchische Musikdialog S. 22 — nämlich das arithmetische, das harmonische und das geometrische Mittel. Das arithmetische Mittel zwischen a und b [wir wollen es x nennen]

$$a \quad x \quad b$$

ist um die Zahl m grösser als das eine äussere Glied a, und um dieselbe Zahl m kleiner als das andere äussere Glied b.

$$a + m = x\ b - m = \frac{a+b}{2}$$

Das harmonische Mittel zwischen a und b [wir wollen es y nennen]

$$a \quad y \quad b$$

ist um den $m$ten Theil des Gliedes a grösser als a und ebenfalls um den $m$ten Theil des Gliedes b kleiner als b

$$a + \frac{a}{m} = y = b - \frac{b}{m} = \frac{2\ a\ b}{a+b}$$

Dieses beiderseitige arithmetische und harmonische Mittel x und y, statuirt Plato innerhalb zweier Grössen, welche im Ver-

hältnisse 1:2 und 1:3 von einander abstehen. Daraus ergeben sich die drei Reihen:

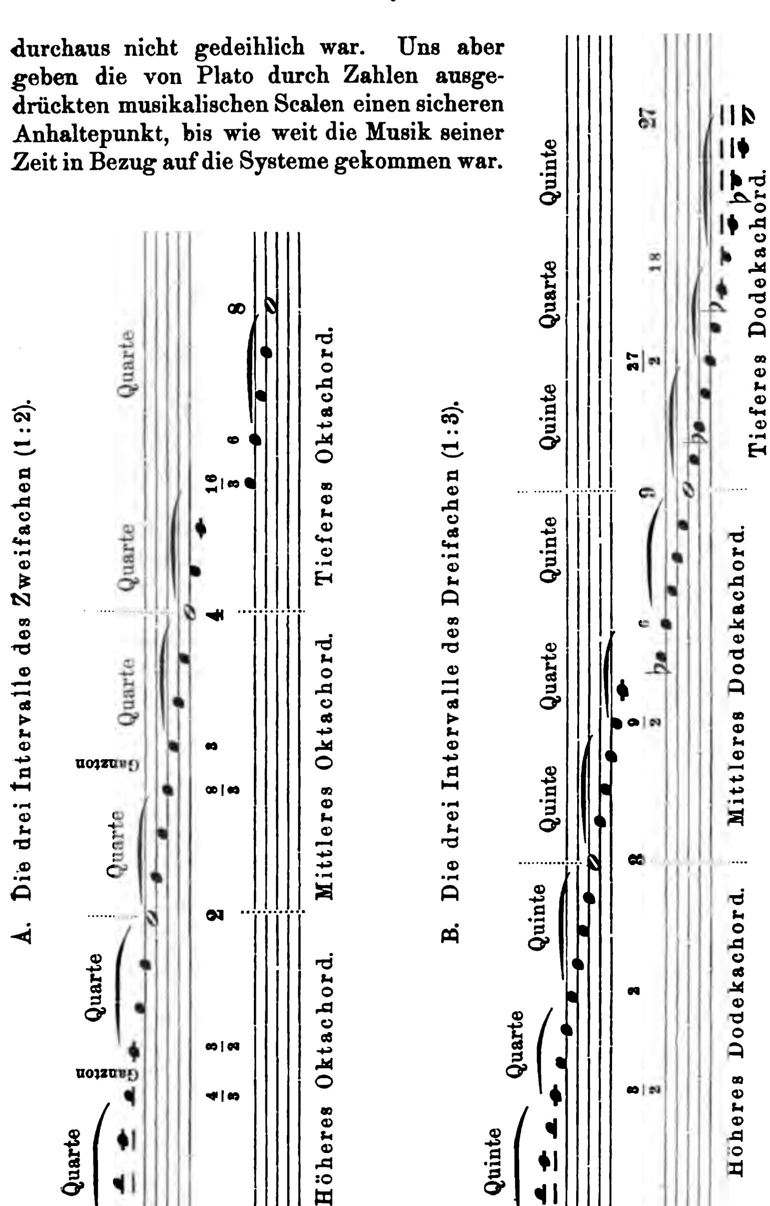
$$\begin{array}{llll} 1 \ldots & x, & y \ldots & 2 \\ 2 & 2x, & 2y & 4 \\ 4 & 4x, & 4y & 8 \end{array}$$

dann die drei Reihen:

$$\begin{array}{llll} 1 \ldots\ldots & x', & y' \ldots\ldots & 3 \\ 3 \ldots & 3x', & 3y' \ldots\ldots & 9 \\ 9 \ldots & 9x', & 9y' \ldots & 27 \end{array}$$

Als akustisches Zahlenverhältniss gefasst stellt 1:2 die Octave dar (= 4 : 8 = 8 : 16), ferner 1 : 3 die Duodecime (= 3:9 = 9:27). Die mittlere arithmetische Grösse x stellt, auf die Akustik übertragen, die jedesmalige Quarte, die mittlere harmonische Grösse y die jedesmalige Quinte dar. Plato war zur Zeit, als er seinen Timäus schrieb, mit den akustischen Entdeckungen des Pythagoras und der von ihm aufgefundenen akustischen Zahlverhältnisse sehr wohl bekannt; Plato legt die ganze Auseinandersetzung dem Pythagoreer Timäus in den Mund. Von der gesammten Physik war es das Gebiet der musikalischen Akustik, auf welchem es dem Hellenenthume früher als anderswo Entdeckungen in dem Sinne der modernen Wissenschaft zu machen gelang: von zwei Saiten, welche bei gleicher Spannung und gleicher Dicke sich in ihrer Länge wie 1:2, 2:3, 3:4 verhalten, stimmen nach der Beobachtung des alten Pythagoras in der Octave, in der Quarte, in der Quinte; bei dem Verhältnisse 1:3 in der Duodecime. Pythagoras scheint durch seine Versuche auch noch dies gefunden zu haben, dass das Ganzton-Intervall auf dem Verhältnisse 8:9 beruht. Als Verhältniss für den Halbton fand man durch Berechnung das Verhältniss 243:256. Nachdem sich die musikalischen Intervalle in dieser Weise arithmetisch hatten bestimmen lassen, schien dem Alterthume auch die ganze Physik, ja, der ganze Kosmos sich auf Zahlenverhältnisse zurückführen zu lassen. Dass das alte Griechenthum hier auf richtigem Wege war, dafür legt die Physik und die Astronomie unserer Tage den Beweis ab. Aber es bezeichnet die hohe Bedeutung, welche die Musik für das Empfinden und Denken des griechischen Alterthums hatte, dass ihm der Kosmos genau nach denselben arithmetischen Verhältnissen construirt zu sein schien, welche den Scalen der Musik zu Grunde lagen. Es ist eine merkwürdige Phantasie, diese zuerst bei Plato vorkommende Uebertragung der musikalischen Akustik auf die Construction des Weltganzen, welche dem Fortschritt der astronomischen Wissenschaft bei den Griechen

durchaus nicht gedeihlich war. Uns aber geben die von Plato durch Zahlen ausgedrückten musikalischen Scalen einen sicheren Anhaltepunkt, bis wie weit die Musik seiner Zeit in Bezug auf die Systeme gekommen war.
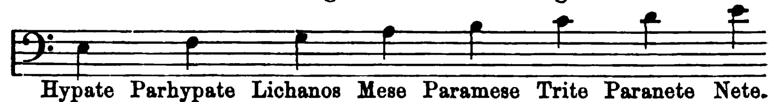


Plato hat die Octavenscala (Oktachordon genannt) und die Duodecimenscala (Dodekachordon genannt) im Sinne, von denen er jede dreifach unmittelbar hintereinander zusammensetzte. Es ist ganz selbstverständlich, dass die drei fortlaufenden Octavenscalen in ein und derselben Transpositionsscala weiter gehen, also z. B. in der Scala ohne Vorzeichen; dass dagegen bei den drei continuirlich fortlaufenden Duodecimenscalen (Dodekachorden) die Transpositionsscala ohne Vorzeichen nicht ausreicht, sondern dass die zunächst folgende Duodecimenscala mit einem *b*, die dritte Duodecimenscala die Vorzeichnung von zwei *b* tragen muss. Der oberste Ton ist bei den Octavenscalen gleich hoch mit dem der Duodecimenscalen. Wenn wir denselben als zwei-gestrichenes *e* ansetzen wollen, dann wird der tiefste Ton der ersten Octavenscala und zugleich der höchste Ton der zweiten Octavenscala als eingestrichenes *e*, der tiefste Ton der zweiten und zugleich höchsten der dritten Octavenscala als eingestrichenes *e*, der tiefste Ton dieser dritten Octavenscala.

Von den drei continuirlich zusammenhängenden Duodecimenscalen wird die höchste ohne Vorzeichnung vom drei-gestrichenen *e* bis zum zwei-gestrichenen *a* reichen, die mittlere in der Vorzeichnung mit einem *b* vom zwei-gestrichenen *a* bis zum kleinen *d*, die tiefste in der Vorzeichnung mit zwei *b* vom kleinen *d* bis zum Contra-*g*. In unserer Musik lassen sich zwar auf der Orgel alle diese Tonscalen darstellen. Das griechische Ohr aber hat sie niemals vernommen. In R. Westphal's Musik des griechischen Alterthumes, Leipzig, Veit u. Comp. 1883, S. 178 heisst es: „Der von Plato aufgestellten Verdreifachung des Oktachordes und des Dodekachordes liegt keine reale Thatsache der Musik zu Grunde: sie soll symbolisch die grosse Bedeutsamkeit ausdrücken, welche Plato der Scalen-Construction durch den Demiurgos (Weltbildner) beilegt. Ebenso muss dem Demiurgos auch eine grössere Tonhöhe und Tontiefe als uns Menschen zu Gebote stehen!"

Die Octavenscala oder das Oktachord.

Es wird genügen, wenn wir von den drei Octavenscalen Plato's in dem Folgenden nur eine einzige ausführen, und zwar die tiefste mit sammt den bei den Alten für die einzelnen acht Klänge der Scala vorkommenden Termini, welche selbstverständlich für alle Octaven gleich sind.

In der Notenschreibung ohne Vorzeichnung



Hypate Parhypate Lichanos Mese Paramese Trite Paranete Nete.

1) Die tiefste Note des Platonischen Oktachordes — dasselbe kommt in der Praxis der Musik für die Transpositionsscala ohne Vorzeichnung nicht anders als nur in der hier angegebenen Tonlage hervor — heisst Hypate, „die äusserste oder oberste“ — nämlich „Note oder vielmehr Saite“. Dabei ist wohl auffällig, dass diese Note oder Saite eher die „unterste“ heissen sollte, aber die Griechen haben eine von der unsrigen abweichende Norm der Classificirung; das Tiefe sehen sie als das Erste, das Hohe als das Letzte an. Die Griechen gingen von der Rangordnung der Töne aus, welche sie nach dem Ethos d. h. nach dem Eindrucke auf unsere Gemüthsstimmung haben. Hier wird dem Tiefen, welches immer den Eindruck der Ruhe macht dem Hohen gegenüber, welches umgekehrt das Gemüth in Erregung bringt, der oberste oder erste Platz angewiesen. Also haben wir den als Hypate bezeichneten Ton nicht durch untersten, sondern durch obersten Klang im Sinne vom ersten, vornehmsten Klange zu übersetzen.

2) Die zweittiefste, um einen Halbton-Intervall von der tiefsten entfernte Note, auf der Scala ohne Vorzeichnung unserem *f* entsprechende, heisst in der Terminologie der Alten „Parhypate“ d. h. die neben der Hypate befindliche.

3) Die von der Paranete um einen Ganzton nach der Höhe zu entfernte Note, in der Scala ohne Vorzeichnung unserem *g* entsprechend, heisst bei den Alten die Lichanos d. i. der auf den Daumen folgende Zeigefinger. Nach welcher Anschauung die musikalischen Termini der Griechen von den Fingern hergenommen sind, z. B. Daktylos (der Finger) für den vierzeitigen Versfuss, ist wohl nicht ganz klar. Der zweite Ton des Octavensystems mag seinen Namen „Zeigefinger“ der unmittelbaren Nachbarschaft der „Mese“, dem Tone *a*, verdanken. Ebenso wie die Lichanos als Name des Zeigefingers dem Mittelfinger („mesos Daktylos“) unmittelbar benachbart ist, ist die Lichanos in der Bezeichnung der Töne unmittelbar der Mese benachbart. Dass der Ton oder die Saite deshalb den Namen Lichanos gehabt habe, weil er auf dem ältesten Saiteninstrumente mit dem Zeigefinger gegriffen worden sei, scheint eine falsche Etymologie zu sein.

4) Auf die Lichanos folgt um ein Ganzton-Intervall höher die Mese, auf der Scala ohne Vorzeichnung unserem *a* entsprechend. Dass dieser Ton einst die Mitte der ganzen Scala gebildet habe, als sie noch kein Oktachord, sondern noch ein Heptachord war, als sie noch keine 8 sondern 7 Töne umfasste, das ist eine Vermuthung, für welche die historische Ueberlieferung spricht. Es wird sich später Gelegenheit geben, auf dieselbe einzugehen.

5) Wie auf die Hypate die Parhypate folgt, so folgt auf die Mese die Paramese, für welche früher die Form Paramesos die häufigere ist. Sie ist von der Mese *a* ein Ganzton-Intervall entfernt und entspricht also in der Scala ohne Vorzeichnung unserem *h*.

6) Der sechste Ton von der Tiefe an gerechnet ist der drittletzte des Oktachordes und führt als solcher den Namen „Trite“ d. i. „die dritte“ (abwärts gezählt). Er ist von der Paranete um einen Halbton-Intervall entfernt und entspricht demgemäss auf der Scala ohne Vorzeichnung unserem *c*.

7) Der siebente Ton des Oktachordes, um einen Ganzton-Intervall von der Trite entfernt, in der Schreibung ohne Vorzeichnung unserem *d* entsprechend, führt bei den Alten den Namen Paranete d. i. der dem letzten (der sogenannten Nete) unmittelbar benachbarte, also der vorletzte Ton.

8) Die höhere Octave der Hypate heisst bei den Griechen Nete, in der älteren Form Neate d. h. der letzte Ton.

Das Octaven-Intervall (von *e* bis *e*) heisst bei den Alten diapasôn d. h. das durch alle Töne hindurch sich erstreckende Intervall. Aristoteles bemerkt gelegentlich, man sollte eigentlich dafür „di'okto“ sagen; das würde genau dasselbe sein, wie unsere „Octave“. Aber da jener, der Ausdruck „diapasôn“, alle Töne der ältesten Scala, nämlich des alten Oktachordon umfasste, so war derselbe mit di'okto gleich bedeutend. Ein anderer älterer Name für Octav ist „Harmonia“, eigentlich so viel wie Fuge, Verbindung, indem sich die Grenzklänge einer Octave passend „zusammenfügten“. Es standen die ein Octaven-Intervall bildenden Saiten (bei gleicher Spannung und Dicke) in dem Längen-Verhältnisse 1 : 2, dem einfachsten Verhältnisse ungleicher Zahlen, welches sich denken lässt.

Ein Intervall, dessen Grenzklänge so zu einander passen, dass sie gleichzeitig mit einander verbunden eine Einheit zu bilden scheinen, eine Mischung, in der der einzelne Klang seine Individualität aufgibt, heisst in der Kunstsprache der Alten symphonisches Intervall oder auch eine Symphonia. In dem Octaven-Intervall ist die Mischung der Klänge am vollständigsten, man nennt sie daher auch Harmonia oder Antiphonia.

Das Quinten-Intervall, gebildet von der Mese und Nete, indem sich das Zahlenverhältniss 2 : 3 darstellt, gehört ebenfalls zu den Symphonien. Wie die Octave „diapasôn“ heisst, „das alle Töne umschliessende Intervall“, so wird das Quinten-Intervall bei den älteren Musikern mit dem Namen „di' oxeiân“ oder auch „di'

oxeiôn“ bezeichnet, d. h. das die hohen Klänge der Octave zusammenfassende Intervall.

Die späteren Musiker gebrauchen dafür den Terminus „dia pente“, was das nämliche wie unser Quinten-Intervall besagt.

Innerhalb der Octave befindet sich aber ausser dem Quinten-Intervalle noch eine zweite Symphonie, nämlich die Quarte, gebildet von der Hypate *e* und der Mese *a*. Späterhin heisst die Quarte mit einem diesem Worte ganz entsprechenden Ausdrucke „dia tessarōn“. Ein älterer Name für die Quarte aber ist Syllaba d. i. Zusammennahme oder Zusammenfassung. Mit dem Quinten-Intervalle (Mese bis Nete) verbunden bildet das Quarten-Intervall (Hypate bis Mese) zusammen das Octaven-Intervall. Daher der Satz der griechischen Musiker: die zwei kleinsten Symphonien mit einander vereint ergeben eine grössere Symphonie, die Octave. Und die Octaven-Symphonie mit einer der beiden kleineren Symphonien vereint, ergibt wiederum eine grössere Symphonie: nämlich die Octave mit der Quinte die Duodecime, die Octave mit der Quarte die Undecime.

Wie es kommt, dass im griechischen Melos nicht blos die Octave und Quinte und deren Zusammensetzung zu einer Duodecime die Bedeutung einer Symphonie haben, sondern dass auch der Quarte und deren Verbindung mit der Octave zur Undecime die Bedeutung von symphonischen Intervallen eingeräumt wird, hoffen wir im weiteren Verlaufe deutlich machen zu können.

Alle anderen Intervalle ausser Quarte, Quinte und Octave, und alle Zusammensetzungen mit der Octave, welche nicht Symphonien sind, heissen bei den Alten diaphonische Intervalle oder Diaphonien. Die Lateiner, welche die musikalischen Schriften der Griechen in ihre Sprache übertragen, übersetzen Symphonia mit „consonantia“, Diaphonia mit „dissonantia“. Unsere moderne Musiktheorie kommt darin mit der griechischen überein, dass beiderseitig die Octave und die Quinte, ebenso die Duodecime für eine Consonanz gilt, die Quarte und die Undecime bei den Griechen für eine Consonanz, die Terze und unter Umständen die Sexte bei den Modernen für eine Consonanz, bei den Griechen aber nicht.

Als diaphonische Intervalle (Diaphonien) gelten innerhalb des Octavensystemes folgende:

1) Der Ganzton, genannt Tonos, nach Pythagoras und Plato durch das Verhältniss 8:9 bestimmt.

2) Der Halbton, Hemitonion, bei den älteren Musikern auch Diesis genannt, nach Pythagoras und Plato durch das Verhältniss 243:256 bestimmt, aber wohl nicht, wie die übrigen Intervalle durch ein akustisches Experiment, sondern durch Rechnen gefunden.

3) Die grosse Terze, genannt Ditonos: vom Standpunkt des Pythagoras und Plato aus liess sich dieselbe nur als $(8:9)^2$ bestimmen.

4) Die kleine Terze aus einem Ganzton- und einem Halbton-Intervalle bestehend, genannt Trithemitonion.

5) Der Tritonos, ein durch drei Ganztöne gebildetes Intervall.

Die Octavenscala des Philolaos.

Philolāos, den Plato's Phaedon als Zeitgenossen des Sokrates bezeichnet, in seiner Jugend ein Schüler des greisen Pythagoras, war der erste, welcher die bis dahin nur mündlich fortgepflanzte Pythagoreische Lehre in Schriften niederlegte, von denen das Werk „über die Natur" das berühmteste war. Plato soll dasselbe bei seinem Timäus und sonst benutzt haben. Vgl. August Boeckh „Philolāos des Pythagoreers Lehren nebst den Bruchstücken seines Werkes" 1819, S. 18 ff. Eines dieser Bruchstücke ist uns in der Musikschrift des Nikomachus p. 17 überliefert. Dieselben Zahlenverhältnisse, wie sie von Plato angeblich nach dem Vortrage des Pythagoreers Timäus für das System „des Zweifachen" angegeben sind, finden sich in dem bei Nikomachus erhaltenen Fragmente des Philolāos:

> „Der Umfang der Harmonia ist eine Syllaba (Quarte) und ein Dioxeiān (Quinte) vgl. oben S. 169. Denn das Intervall von der Hypata bis zur Mesa bildet eine Syllaba, von der Mesa bis zur Neata ein Dioxeiān, von der Neata bis zur Trita eine Syllaba, von der Trita bis zur Hypata ein Dioxeiān, das in der Mitte stehende Intervall, von der Trita und Mesa gebildet, beträgt ein Epogdoon (8 : 9, Ganzton). Die Syllaba ist ein epitritisches Intervall (3 : 4), das Dioxeiān ist ein hemiolisches (2 : 3), das Diapasōn bildet ein Intervall des Zweifachen (1 : 2). So ist nun die Harmonia ein Intervall von fünf Epogdoa (Ganztönen) und zwei Diesen (Halbtönen), das Dioxeiān enthält drei Epogdoa (Ganztöne) und eine Diesis (Halbton), die Syllaba aber enthält zwei Epogdoa (Ganztöne) und eine Diesis (Halbton)".

Diesem Satze des Philolāos fügt Nikomachus die Erklärung hinzu: „Es ist zu merken, dass Philolāos demjenigen Klange die Bezeichnung Trite gibt, welcher im Heptachorde der Name Paramese zukommt.

Hypate Parhypata Lichanos Mesa Trita Paraneata Neata

Nehmen wir eine Scala mit der Vorzeichnung eines *b* an, so ergeben sich für die Scala des Philolāos folgende Klangnamen:

a *b* *c* *d* *e* *g* *a*.

Der einzige Unterschied zwischen dieser Scala des Philolaos und dem Oktachorde des Plato besteht darin, dass Philolāos den variablen Klang *c* auslässt und den Namen Trite auf den Klang *h* überträgt. Nach Terpander's Vorgange liess nämlich der Sänger des Kitharodischen Nomos den Klang *h* für die Gesangstimme unbenutzt, hatte aber diesen Klang (auf dem vollständigen Oktachorde „Trite" genannt) für die Instrumentalstimme zu verwenden, wie wir durch den weiteren Fortgang der oben auf S. 154 angeführten Stelle des Aristoxenus belehrt werden. Es stellt sich also ganz entschieden heraus, dass wir uns unter der Scala des Philolāos nicht etwa ein Instrument zu denken haben, sondern dasjenige, was wir nach der oben auf S. 162 gemachten Eingangsbemerkung unter einem „Systeme" zu verstehen haben.

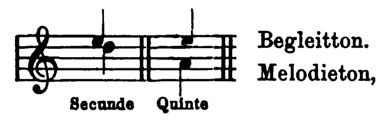
Der weitere Fortgang jener im Musikdialoge Plutarch's überlieferten Stelle des Aristoxenus lautet:

„Dass aber die Alten sich nicht aus Unkenntniss beim Tropos spodeiázōn [für die Melodie] der Trite *c* enthielten, das geht aus der Anwendung, welche sie von diesem Tone für die Begleitung machten, hervor. Sie würden ihn nicht als symphonischen Accordton (Quinte) zur Parhypate (*f*) gebrauchen,



wenn sie ihn nicht anzuwenden wüssten. Offenbar hat die Schönheit des Eindrucks, welcher im Tropos spondaikos durch Nichtanwendung der Trite (*c'*) entsteht, ihr Gefühl darauf geführt, die Melodie [mit Uebergehung der Trite *c*] auf die Paranete (*d'*) hinüberschreiten zu lassen.

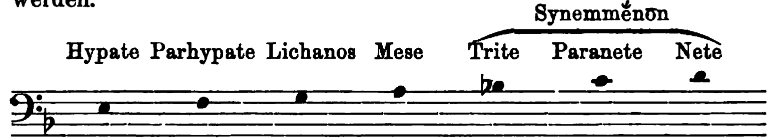
„Ebenso verhält es sich mit der Nete (*e'*), denn auch diesen gebrauchten sie in der Begleitung als diaphonischen Accordton (Secunde) zur Paranete (*d'*) und als symphonischen Accordton (Quinte) zur Mese (*a*),



für die Melodie aber erschien er ihnen im Tropos spondaikos nicht passend.

Das alte Heptachord.

Pindar erwähnt mehr als einmal unter dem Namen Heptachord das Saiteninstrument (Phorminx), dessen man sich bei der Aufführung seiner Chorlieder bediente. Während bei Plato und Philolāos von Systemen d. i. von Tonscalen oder Tonleitern, die aus einer gewissen Anzahl von Klängen bestehen, gesprochen wird, ist unter Pindar's Heptachord ein Instrument von sieben Saiten zu verstehen. Das alte Heptachord ist bei Nikomachus p. 14 beschrieben. Anfangs- und Schlusston desselben bilden zusammen ein Septimenintervall. Die Namen der sieben Klänge sind die nämlichen, welche — freilich zum Theil in anderer Bedeutung — auch für die Klänge des Oktachordes gebraucht werden.



In die Scala ohne Vorzeichen transponirt werden die Klänge folgende sein:

H c d e f g a.

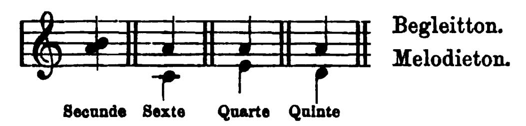
Nikomachus gibt nach R. Westphal, griechische Rhythmik und Harmonik, zweite Auflage 1867, S. 298 folgende Erläuterung: „Die erste Saite (von der Tiefe an gerechnet) bildet mit der vierten, die zweite mit der fünften, die dritte mit der sechsten, die vierte mit der siebenten jedesmal ein Quartenintervall (zwei Ganztöne und ein Halbton), und von den sich so ergebenden vier Quarten liegt der Halbton in der ersten an erster Stelle (*e f g a*), in der zweiten an dritter Stelle (*f g a b*), in der dritten in der Mitte (*g a b c*), in der vierten wieder an erster Stelle (*a b c d*).“

Das von Plato im Timäus zu Grunde gelegte Oktachord enthält zwei Tetrachorde, welche durch ein Ganzton-Intervall, genannt Diazeuxis (d. i. Trennung, trennender Ganzton) von einander gesondert sind. Die beiden auf dem Heptachorde enthaltenen Tetrachorde folgen continuirlich auf einander, indem die Mese beiden Tetrachorden gemeinsam ist. Die Mese führt hier daher den Namen „Synaphé“ (d. i. Verbindung), die Klänge des oberen Tetrachordes heissen daher „Klänge des verbundenen Tetrachordes“: also Trite synemmenon, Paranete synemmenon, Nete synemmenon, und das ganze Heptachord bildet daher in der Kunstsprache des antiken Melos ein Systema synemmĕnōn, während das Oktachord, in welchem die beiden Tetrachorde durch den diazeuktischen Ganzton von einander gesondert sind, als Systema diezeugmĕnōn

bezeichnet wird. Von der Hypate bis zur Mese sind auf beiden Systemen, dem diazeuktischen Oktachorde und dem Heptachorde, (dem Systema synemmenon) die gleichnamigen Klänge von gleicher melischer Beschaffenheit, sind auch der Tonstufe nach identisch. Dagegen sind die drei oberhalb der Mese liegenden Klänge des Heptachordes, die Trite, Paranete und Nete des Heptachordes von den gleichnamigen Klängen des Oktachordes der Tonstufe nach verschieden. Die griechischen Musiker sind daher sehr genau in der Scheidung von Trite, Paranete und Nete synemmenon von Trite Paranete und Nete diezeugmenon.

In der von der Zweistimmigkeit der Musik handelnden Stelle des Aristoxenus wird zuerst das Systema diezeugmenon zu Grunde gelegt, wie dies oben S. 171 aus Aristoxenus excerpirt ist. Darauf fährt Aristoxenus fort:

„Und nicht blos die beiden genannten Töne (*c'* und *d'*) haben sie in dieser Weise verwandt, sondern auch die Nete des Synemmenon-Systemes, denn in der Begleitung gebrauchen sie die Nete synemmenon (*a*) als diaphonischen Accordton zur Paranete (*g*, Secunde) und zur Parhypate (*c*, Sexte) und als symphonischen Accordton zur Mese (*e*, Quarte) und zur Lichanos (*d*, Quinte):



doch wenn ihn einer als Melodieton angewandt hätte, über den würde man sich wegen des durch diesen Ton bewirkten Ethos geschämt haben. Auch die Phrygischen Compositionen beweisen, dass jener Ton (die Nete synemmenon *a*) dem Olympus und seinen Nachfolgern nicht unbekannt war, denn sie wandten ihn nicht blos in der Begleitung an, sondern gebrauchten ihn in den Metroa und einigen anderen Phrygischen Compositionen auch für die Melodie."

Die Klänge des Synemmenon-Systems sind hier durch Noten der Transpositionsscala ohne Vorzeichen ausgedrückt. Aus den vorstehenden Sätzen des Aristoxenus erhellt, dass dies System nicht blos, wie man wohl aus Pindar schliessen könnte, als heptachordisches Instrument fungirte, sondern dass es zugleich für den Gesang und die Instrumentalbegleitung zu Grunde gelegt wurde. In welchem Falle die Griechen das Oktachord, in welchem sie das Heptachord für ihre Melopöien zu Grunde legten, lässt sich nicht ermitteln.

Dass Terpander als Erfinder des heptachordischen Synemmenon-Systems galt, geht aus dem plutarchischen Musikdialoge

§ 25 hervor, wo es von Terpander heisst, „man sagt, dass er die vollständige Mixolydische Scala erfunden habe". Für seine Composition kann Terpander die Mixolydische Harmonie nicht angewandt haben, denn es steht aus dem Berichte des Aristoxenus fest, dass erst die mehrere Decennien nach Terpander lebende Sappho die Mixolydische Melopöie aufgebracht hat. Es kann die Notiz des Plutarch nicht anders verstanden werden, als dass die Mixolydische Octave *h c d e f g a*, oder, was dasselbe ist, *e f g a b c d* bereits auf dem Heptachorde enthalten war. In dem Plutarch'schen Dialoge § 28 heisst es ferner: „die Berichterstatter über die Geschichte der griechischen Musik legen dem Terpander die Einführung der dorischen Nete bei, deren sich die früheren für das Melos noch nicht bedienten". In den musikalischen Problemen des Aristoteles 19, 32 heisst es: „Anfänglich gab es nur sieben Saiten, dann entfernte Terpander die Trite und fügte die Nete hinzu." So gab es also nach Aristoteles zwei Arten des Heptachordes: eine Vor-Terpandrische ohne die Octave (Nete) und eine Terpandrische mit der Octave (Nete), aber ohne die Trite. In dem Probleme 19, 7 hat Aristoteles beide Arten des Tetrachordes im Auge, wenn er fragt: „weshalb haben die Alten, wenn sie heptachordische Harmonien machten, die Hypate, aber nicht die Nete gelassen? oder ist das ein Irrthum, denn sie lassen beide Töne, entfernten aber die Trite" u. s. w. Aristoteles sieht die Sache an, als ob jene Alten bereits das spätere Oktachord vor sich gehabt hätten und fragt, wie es komme, dass, wenn sie Melodien von sieben Klängen componirten, sie die Hypate, aber nicht die Nete dagelassen hätten; dies ist die vorterpandrische Form; dann fragt er, ob sie nicht vielmehr beide Klänge, die Hypate und Nete dagelassen und vielmehr die Trite entfernt hätten; — dies ist die terpandrische Form. Aehnlich ist auch die Parallelstelle der Probleme 19, 47, nur dass das griechische Wort, welches dort „dalassen" bedeutet, hier in dem Sinne von „weglassen" zu nehmen ist. So ist dies in R. Westphal's Rhythmik und Harmonik S. 295 der zweiten Auflage dargestellt. Es ergibt sich aus der Ueberlieferung der Alten, dass Terpander das heptachordische Synemmenon-System, wenn auch nicht erfunden, so doch sicher in seinen Melopöien neben dem oktachordischen diezeugmenon-Systeme zu Grunde gelegt hat.

Plato's Duodecimen-Scala (Dodekachord).

Das „Intervall des Dreifachen" in Plato's Timäus kann nach S. 166 nur als Duodecimen-Scala oder Dodekachord gedeutet werden.

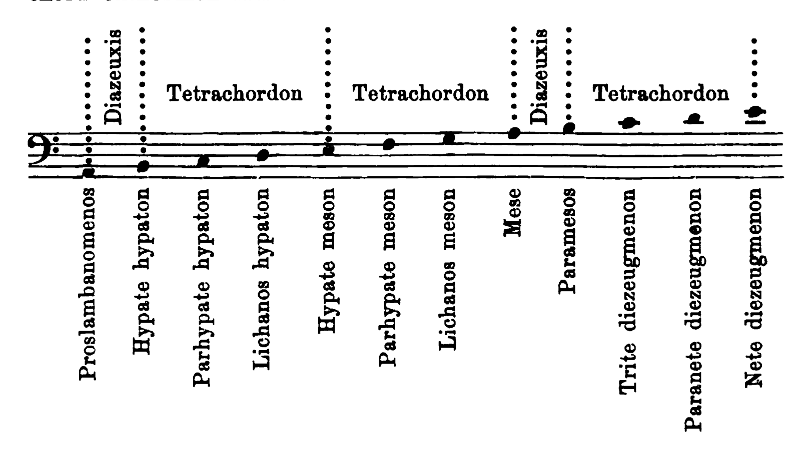
In ihr war die Octavenscala oder das Oktachord nach der Tiefe zu um ein Tetrachord erweitert, indem zu der Hypate noch vier Klänge hinzukamen, von denen die drei ersten denselben Namen, wie die drei tiefsten des Oktachordes führten: nach der Tiefe zu Lichanos, Parhypate und Hypate, jedoch jede durch den Zusatz hypaton von der Hypate, Parhypate und Lichanos des alten Oktachordes unterschieden, welche nunmehr im Gegensatze zu jenen durch Zusatz mĕsōn gesondert werden. Ein vierter noch tieferer Klang bildete unter dem Namen Proslambanomenos d. i. „der hinzugefügte Klang" als tiefere Octave der Mese den Abschluss des Dodekachordes nach der Tiefe zu.

Nach einer von Boeckh in den Metra Pindari gemachten Bemerkung wird in Plutarch's Commentar zu Plato's Timäus („über die Genesis der Weltseele") p. 1023 B. in Abrede gestellt, dass schon Plato den tiefsten Klang des dodekachordischen Systemes, den sog. Proslambanomenos, gekannt habe. Diese Angabe des Erklärers ist der eigenen Darstellung Plato's zufolge eine ungerechtfertigte. Die tiefste Grenze der durch 3, 9, 27 zu bezeichnenden triplasia Diastemata kann nicht anders als Proslambanomenos aufgefasst werden. Wäre zu Plato's Zeit der Proslambanomenos in der Praxis der Musik noch nicht vorhanden gewesen, dann müsste wahrlich von Plato, wenn er von der äussersten Grenze 3 oder 9 oder 27 redet, der Proslambanomenos der Zukunft im prophetischen Geiste erschaut sein! Lieber nehmen wir daher an, dass Plutarch's Bericht ein irriger ist und dass Plato den Proslambanomenos bereits aus der musikalischen Praxis seiner Zeit kennt.

Plato lässt drei Dodekachorde continuirlich mit einander verbunden sein. Es ist oben schon bemerkt, dass wenn das höchste dieser drei Dodekachorde gleich Plato's Oktachord in der „Transpositionsscala ohne Vorzeichnung" angesetzt wird, dass dann das zweite und mittlere Dodekachord Plato's eine Transpositionsscala mit einem *b*, das dritte und tiefste aber mit zwei *b* bilden muss. Das höchste der drei Platonischen Dodekachorde kommt in der praktischen Musik der Griechen nicht vor, ebenso wenig auch das dritte und tiefste, nur das zweite und mittlere ist von den Musikschriftstellern als vorkommend bezeugt. Wir werden uns daher an das zweite und mittlere Dodekachord Plato's halten müssen, sind aber berechtigt, dasselbe für eine jede der drei Transpositionsscalen aufzustellen, welche Plato für das Dodekachord zulässt; 1) in der Transpositionsscala ohne Vorzeichnung; 2) in der Transpositionsscala mit dem Vorzeichen *b*; 3) in der Transpositionsscala mit dem Vorzeichen *bb*.

	Proslambanomenos	Hypate hypaton	Parhypate hypaton	Lichanos hypaton	Hypate meson	Parhypate meson	Lichanos meson	Mese	Paramesos	Trite	Paranete	Nete
1) Erste Transpositionsscala, ohne Vorzeichnung:	*A*	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$
2) Zweite Transpositionsscala, mit der Vorzeichnung *b*:	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$
3) Dritte Transpositionsscala, mit der Vorzeichnung *bb*:	*G*	*A*	*B*	*e*	*d*	*es*	*f*	*g*	*a*	*b*	$\bar{c}$	$\bar{d}$
Die Platonischen Intervallzahlen:	1			$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$			2				3

In den Darstellungen, welche die späteren, wie Aristides, Euklides von den Systemen geben, wird das Dodekachordon niemals genannt. Es war antiquirt durch das aus ihm herausgebildete Pentekaidekachordon d. i. das aus 15 Klängen bestehende System der Doppeloctave, welches mindestens bis auf die Zeiten des Aristoxenus zurückreicht. In diesem Pentekaidekachord ist als unterer Bestandtheil das Dodekachord enthalten, dessen Beschreibung sich mit völliger Sicherheit aus der des Pentekaidekachord entnehmen lässt.



Die beiden zuerst genannten Tetrachorde schliessen aber unmittelbar an einander, so dass die Hypate mésōn beiden Tetrachorden gemeinsam ist. Beide Tetrachorde sind zufolge der Terminologie der griechischen Musiker „kata synaphén“ mit einander verbunden.

Das Ganzton-Intervall zwischen Proslambanomenos und Hypate hypátōn wird wiederum als ein trennender oder diazeuktischer Ganzton aufgefasst.

Es zerlegt sich also das Dodekachord nach der Auffassung der alten Theoretiker in zwei Ganztöne und drei Tetrachorde (Quarten-Systeme) gleicher Form:

in der Tiefe des Tetrachordes das Halbton-Intervall,
darauf folgend die beiden Ganzton-Intervalle.

Die Zusammensetzung des ganzen Dodekachordes ist folgende:

diazeuktischer Ganzton am Proslambanomenos,
Tetrachord hypátōn,
Tetrachord mésōn,
diazeuktischer Ganzton an der Mese,
Tetrachord diezeugménōn.

Den Namen diezeugmenon hat das oberste Tetrachord, weil die Klänge desselben durch die Diazeuxis zwischen der Mese und Paramesos von dem vorausgehenden Tetrachorde (dem Tetrachorde mésōn) getrennt sind.

Die verschiedenen Transpositionsscalen des Platonischen Timäus.

Von den drei Transpositionsscalen, welche Plato statuirt, entspricht die erste der modernen „Scala ohne Vorzeichen“, die zweite unserer Scala mit der Vorzeichnung ♭, die dritte mit der Vorzeichnung ♭♭. Die erste ist ein *A*-Moll, hat den Klang *A* zum Proslambanomenos; die zweite ein *d*-Moll mit dem Proslambanomenos *d*; die dritte ein *G*-moll mit dem Proslambanomenos *G*. Bei den Griechen ist „Tonos“ der Ausdruck für unsere Transpositionsscala. Nach Friedrich Bellermann's Epoche machender Forschung („Tonleitern und Musiknoten der Griechen 1845“) entspricht der Notenschreibung nach: unserer *A*-Moll-Scala der Tonos Hypolydios der Griechen, unserer *d*-Moll-Scala der Tonos Lydios, unserer *G*-Moll-Scala der Tonos Hypophrygios. Dies waren die zu Aristoxenus' Zeit gebräuchlichen Benennungen. Worauf dieselben beruhen, wird später zu sagen sein. Auch schon zu Plato's Zeit muss es bestimmte Benennungen für die verschiedenen Tonoi (die Transpositionsscalen) gegeben haben. Rudolf Westphal hat in seiner Uebersetzung und Erklärung des Aristoxenus S. 448 ff. überzeugend nachgewiesen, dass im Platonischen Zeitalter die Benennungen der Tonoi dieselben wie im Aristoxenischen waren,

nur dass damals die *A*-Moll-Scala vermuthlich noch nicht als Tonos Hypolydios, sondern als Tonos Hypodorios bezeichnet wurde. Aus der Platonischen Auseinandersetzung im Timäus ergibt sich also, dass damals mindestens drei Transpositionsscalen für das Dodekachord gebraucht wurden:

1) die *A*-Moll-Scala: früher „Tonos Hypodorios", zu Aristoxenus' Zeit „Tonos Hypolydios" genannt;
2) die *d*-Moll-Scala, genannt „Tonos Lydios";
3) die *G*-Moll-Scala, genannt „Tonos Hypophrygios".

Die Systeme nach Aristoxenus' Theorie.

Vor Aristoxenus hatten die Theoretiker die Systeme oder Tonscalen noch nicht zum Gegenstand ihrer Betrachtung gemacht, nur hier und da hatte man Eigenthümlichkeiten derselben anzugeben versucht. Aristoxenus selber sagt S. 447 der Westphal'schen Erklärung: „Zweierlei haben meine Vorgänger bei den Systemen nicht berücksichtigt. Einmal haben sie nicht untersucht, ob die Systeme auf jede Weise aus Intervallen zusammengesetzt werden und ob keine Zusammensetzung widernatürlich ist. Sodann sind die bei den Systemen sich ergebenden Unterschiede in ihrer Vollständigkeit noch von keinem aufgezählt worden."

Aristoxenus selber stellt zunächst folgende Unterschiede der Intervalle auf:

1) durch den Umfang;
2) dadurch, dass die diesen Umfang bestimmenden Grenzklänge entweder symphonische oder diaphonische Intervalle bilden.
3) Dadurch, dass das System durch Diazeuxis oder durch Synaphé oder zugleich durch Diazeuxis und Synaphé gebildet wird.

Plato hatte, wie wir oben sahen, zwei Systeme vor Augen, das oktachordische und das dodekachordische. Vor ihm gab es ausserdem auch noch ein heptachordisches und ein hendekachordisches. Bald nach ihm müssen auch grössere Systeme aufgekommen sein.

Aristoxenus theilt alle bestehenden Systeme in zwei Klassen ein: erste Klasse die „atelē" d. i. die unvollständigen Systeme; zweitens die „teleia" oder vollständigen Systeme.

Der unvollständigen Systeme gibt es zwei: das Heptachord von dem Umfange eines Septimen-Intervalles und das Oktachord von dem Umfange eines Octaven-Intervalles. Jenes wird also von einer Diaphonie, dieses von einer Symphonie begrenzt. Jenes wird durch eine Synaphe, dieses durch eine Diazeuxis gebildet.

„Vollständige Systeme," heisst es bei Pseudo-Euklid nach Aristoxenus, „gibt es zwei, ein kleineres, ein grösseres." Das kleinere reicht von dem Proslambanomenos bis zur Nete synemmenon, hat den Umfang eines Undecimen-Intervalles. Das grössere reicht von dem Proslambanomenos bis zu der Nete hyperbolaion, hat den Umfang einer Doppeloctave.

Das kleinere der vollständigen Systeme ist das Hendekachord d. i. das Undecimen-System; das grössere ist das Pentekaidekachord d. i. das 15 Klänge umfassende Doppeloctaven-System.

Streng genommen gehört zu den vollständigen Systemen auch das von Pseudo-Euklid nicht erwähnte Dodekachordon, welches wir oben als das grössere System Plato's kennen gelernt haben. Es lässt sich am bequemsten auffassen als eine Octave, welche um eine Quinte bis zum Umfange einer Duodecime erweitert ist. Historisch aber muss es aufgefasst werden, als ein Oktachord (Octavenscala), welche nach unten um ein Quinten-Intervall erweitert worden ist: die Namen für die Klänge der in diesem Dodekachorde enthaltenen oberen Octavenscala sind zum Theil dieselben geblieben, wie in dem alten Oktachorde; der tiefste Klang des Dodekachordes, um eine Octave tiefer als die Mese, hat die Benennung „Proslambanomenos" d. i. „hinzugenommener Klang" erhalten.

Das Hypaton-Tetrachord wandte man früher (nach Aristoxenus bei Plutarch) nicht an, wenn man die Dorische Tonart gebrauchte, — es verdankt dem Gebrauche der Phrygischen und Lydischen Harmonie seinen Ursprung, denn der tiefste Klang der Phrygischen Octave (*d*) ist die Lichanos hypaton, der tiefste der Lydischen (*i*) ist die Parhypate hypaton. Aus dieser Nachricht geht hervor, dass Terpander von dem Dodekachord noch keinen Gebrauch machen konnte. Dagegen ist vom Polymnastus und Sakadas nach Glaucus von Rhegium ausser der Dorischen die Phrygische und Lydische Tonart angewandt worden. Die Epoche des Polymnastus und Sakadas (die zweite Musikkatastasie zu Sparta) lässt also das Aufkommen des dem Plato wohlbekannten Dodekachordes voraussetzen, vgl. unten.

Das Hendekachordon, die Undecimenscala.

Wird bei Plato nicht erwähnt, obwohl es ihm nicht unbekannt sein konnte. Ebenso wie durch Hinzufügung des Proslambanomenos und des Tetrachord hypaton aus dem Oktachorde das Hendekachord hervorgegangen ist, so gestaltete sich das alte Heptachord durch den Proslambanomenos und das Tetrachord hypaton zum Hendekachorde.

	hypaton			meson				synemmenon		
Proslambanomenos	Hypate	Parhypate	Lichanos	Hypate	Parhypate	Lichanos	Mese	Trite	Paranete	Nete
A	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*
	Tetrachord			Synaphe / Tetrachord			Synaphe / Tetrachord			

Dies hendekachordische System ist ein „metabolisches“ System, weil man sich innerhalb desselben in der oberen Hälfte in einer anderen Transpositionsscala als in der unteren bewegen kann — „weil es eine Metabole gestattet“. Vom Proslambanomenos bis zur Mese ist es ein *A*-Moll, von der Lichanos meson bis zur Nete diezeugmenon ein *d*-Moll.

1	2	3	4	5	6	7	8			
A	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*			
A	***H***	***c***	***d***	***e***	***f***	***g***	***a***	***b***	***c***	***d***
			d	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*
			1	2	3	4	5	6	7	8

Dass dieser Uebergang von einer Transpositionsscala in die andere die wesentliche Bedeutung des Hendekachordes ist, wird von Ptolemäus Harm. 2, 5 ausdrücklich bemerkt.

Man gebrauchte für die drei in dem Hendekachorde continuirlich verbundenen (durch Synaphe an einander geschlossenen) Tetrachorde auch den Namen Episynaphe. Also von dem Proslambanomenos abgesehen ist das Hendekachord eine Episynaphe.

Von dem tiefsten und dem höchsten Tetrachorde des Hendekachords (dem Tetrachorde hypaton und dem Tetrachorde synemmenon) sagte man, sie seien durch Hyposynaphe mit einander verbunden.

Aristoxenus sagt im Vorworte seiner ersten Harmonik § 16 „Von Eratokles und seiner Schule ist bemerkt worden, dass sich das Melos von der Quarte aus auf- und abwärts, nach der Höhe und nach der Tiefe hin zu einem zweifachen (Melos) theilt, ohne dass angegeben wird, ob dies von jeder Quarte aus und weshalb es der Fall ist, und ohne dass bei den übrigen Intervallen untersucht wird, auf welche Weise das eine zum anderen gesetzt werde“. Wie dies zu verstehen ist, hat Westphal auf S. 214 seiner Aristoxenus-Erläuterung angegeben. Eratokles, einer von Aristoxenus' Vorgängern, hatte dabei im Sinne, dass ein jeder Tonos eigentlich zwei

Tonoi umfasst, den einen im Synemmenon-Systeme, einen anderen im Diezeugmenon-Systeme — oder was dasselbe ist, einen anderen im Platonischen Dodekachorde, einen anderen im Hendekachorde, z. B.:

Tonos Hypolydios (früher Hypodorios).

Dodekachord	*A*	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*
Hendekachord	*A*	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*	

Tonos Lydios.

Dodekachord	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*
Hendekachord	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*	*es*	*f*	*g*	

Tonos Hypophrygios.

Dodekachord	*G*	*A*	*B*	*c*	*d*	*es*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*es*
Hendekachord	*G*	*A*	*B*	*c*	*d*	*es*	*f*	*g*	*as*	*b*	*c*	*d*	

Das Pentekaidekachord, die Doppeloctavenscala.

Aus dem Dodekachord Plato's entwickelt sich das bei Plato noch nicht nachzuweisende Pentekaidekachord dadurch, dass dem Dodekachorde in der Höhe noch ein Tetrachord durch Synaphe hinzugefügt wird. Auf den tiefsten Klang des Pentekaidekachords folgt zunächst ein Ganzton-Intervall von *A* bis *H*, dann zwei durch Synaphe verbundene Tetrachorde von *H* bis *a* (der Mese, als der höheren Octave des Proslambanomenos); von da an werden die durch Synaphe verbundenen zwei Tetrachorde noch einmal in höherer Octave wiederholt.

Dem Dodekachorde (Duodecimenscala) ist unter Einschaltung eines diazeuktischen Ganztones ein continuirliches Quintensystem hinzugefügt worden, und dadurch eine vollständige Doppeloctave entstanden.

	hypaton			meson					diezeugmenon			hyperbolaion		
Proslambanomenos	Hypate	Parhypate	Lichanos	Hypate	Parhypate	Lichanos	Mese	Paramese	Trite	Paranete	Nete	Trite	Paranete	Nete
A	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*

Die antike Theorie unterschied eine dreifache Synaphe: eine mittlere, eine tiefste, eine höchste Synaphe. Es besteht

a) Die mittlere Synaphe aus den Tetrachorden meson und synemmenon, vermittelst der Mese *a* continuirlich zusammengesetzt.

b) Die tiefste Synaphe aus den Tetrachorden hypaton und meson, vermittelst des Hypate meson continuirlich verbunden.

c) Die höchste Synaphe aus den Tetrachorden diezeugmenon und hyperbolaion, vermittelst der Note diezeugmenon continuirlich verbunden.

Aus Bakcheios p. 21 erfahren wir ferner, dass man den Terminus Hypodiazeuxis gebrauchte, wenn zwei Tetrachorde durch eine Quinten-Synphonie von einander getrennt sind, z. B.:

			e	*f*	*g*	*a*	*h*				
H	*c*	*d*	*e*				*h*	*c*	*d*	*e*	
Tetrach. hypat.							Tetrach. diezeugm.				

			a	*h*	*c*	*d*	*e*			
e	*f*	*g*	*a*				*e*	*f*	*g*	*a*
Tetrach. meson							Tetrach. hyperbol.			

Dagegen sagte man Hyperdiazeuxis, wenn zwei Tetrachorde durch eine Octaven-Synphonie von einander getrennt sind.

Das Oktokaidekachord, die Octavenscala mit eingeschaltetem Synemmenon-Tetrachorde.

	hypat.			meson				synem.				diezeug.			hyperbol.		
Proslamb.	Hypate	Parhypate	Lichanos	Hypate	Parhypate	Lichanos	Mese	Trite	Paranete	Nete	Paramese	Trite	Paranete	Nete	Trite	Paranete	Nete
A	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*

In diesem Systeme sind die Scalen des Alypius gehalten, welche uns für alle Tonoi, die Aristoxenischen und die Nacharistoxenischen der Kaiserzeit, die Gesang- und die Instrumental-Noten des diatonischen, chromatischen, enharmonischen Geschlechtes überliefern.

Hier sind zwei der vollkommenen Systeme vereint: Nach unten erscheint das gesammte Hendekachord vom Proslambanomenos.

Darauf nach einem Ganzton-Intervalle, für welches man den besonderen Namen Paradiazeuxis anwandte, folgten die beiden höchsten Tetrachorde der pentekaidekachordischen Doppeloctave. Bakcheios p. 21.

Auffallend wird es erscheinen, dass bei zwei Klängen derselben Tonhöhe doppelte Benennungen vorkommen: der Klang *c* erscheint einmal als Trite diezeugmenon, dann als Nete hyperbolaion; der Klang *d* einmal als Paranete diezeugmenon, dann als Nete synemmenon. Die ganze Scala soll augenscheinlich keinen anderen Zweck haben, als das emmetabolische Hendekachord, welches mit den Klängen *a b c d* schliesst und den Ton *h* blos in der unteren, nicht der oberen Octave hat, zu erweitern. Für die diatonische Musik würde die Hinzufügung des Klanges *h*, und um den Umfang der Doppeloctave auszufüllen die Klänge *e f g a* genügen. Für die nicht-diatonische Musik kommen auch noch zwei Klänge, welche um ein kleines Intervall niedriger als *h* und *c* sind, zur Anwendung. Diesen nicht-diatonischen Klängen zu lieb hat die Theorie auch für die betreffende Scala der Diatonik ein doppeltes *e* und ein doppeltes *d* statuirt, wie denn überhaupt die Theorie der griechischen Melik nicht von der diatonischen Musik, sondern von der enharmonischen und chromatischen ausgeht.

Die Tonoi des Aristoxenus, die Nacharistoxenischen Tonoi.

Die Darstellung der griechischen Tonoi setzt eine Erörterung der griechischen Notenschrift voraus. Zur Notirung ihrer Klänge wandten die Griechen die Buchstaben des Alphabetes an, standen also im Allgemeinen auf dem Standpunkte des Guido von Arezzo, von dessen Methode sie freilich in allen Einzelheiten durchaus abweichen. Die Klänge des Gesanges notirten sie anders als die Klänge der Instrumente. Für den Gesang ist das in der Zeit des Peloponnesischen Krieges in Athen zur officiellen Aufnahme gelangte Ionische Alphabet gewählt, für die Instrumentalklänge eines der nur auf alten Inschriften angewandten Alphabete der Peloponnesischen Dorer. Beim Notiren einer Composition pflegte man die Instrumentalnoten unterhalb der gleichzeitigen Gesangnoten zu schreiben. Friedrich Bellermann „Tonleitern und Musiknoten der Griechen 1845“ hat mit Aufwendung grossen Scharfsinnes an's Licht gestellt, in welcher Weise die griechischen Noten denen der heutigen Musik entsprechen. Den Kern der Bellermann'schen Entdeckung gibt R. Westphal's „Musik des griechischen Alterthumes 1883, S. 38“ folgendermaassen: „Alypius und die übrigen Musiker, welche die alte Notirung überliefern, geben genau an, um welches

Intervall — um einen Halbton ($\frac{1}{2}$) oder um einen Ganzton (1) — die durch die Noten bezeichneten Klänge der Scala von einander abstehen.

„Folgende Notenreihe umfasst eine ganze Octave:

$\frac{1}{2}$ 1 1 $\frac{1}{2}$ 1 1 1 $\frac{1}{2}$

„Nach dem Berichte der Musiker haben wir das jedesmalige Halbton-Intervall durch einen einfachen, das Ganzton-Intervall durch einen Doppel-Bogen unterhalb der antiken Notenreihe ausgedrückt. Versuchen wir in der heutigen Musik innerhalb der Scala unmodificirter Noten (Scala ohne Vorzeichnung) eine Tonreihe zu finden, in welcher genau derselbe Gegensatz bezüglich der Ganztöne und der Halbtöne besteht, wie in der vorstehenden antiken Scala, so kann eine solche keine andere sein, als:



Hiernach lassen sich auch alle anderen Notenzeichen der Griechen mit Leichtigkeit in moderne Noten übersetzen. Erst Aristoxenus war es, welcher ein rationelles System der Tonoi aufstellte. In einer chromatischen Octave gleichschwebender Temperatur vom Klange *F* bis zum Klange *f* machte er jeden Halbton zur Grundlage eines auf ihn zu errichtenden Doppeloctaven-Systemes.

13. *f* Hyper-Mixolydischer Tonos (später Hyperphrygisch)
12. *e* Hoch-Mixolydischer Tonos (später Hyperiastisch)
11. *es* Mixolydischer Tonos (später Hyperdorisch).
10. *d* Hoch-Lydischer Tonos
9. *cis* Tief-Lydischer Tonos (später Aeolisch)
8. *c* Hoch-Phrygischer Tonos
7. *H* Tief-Phrygischer Tonos (später Iastisch)
6. *B* Dorischer Tonos
5. *A* Hoch-Hypolydischer Tonos
4. *Gis* Tief-Hypolydischer Tonos (später Hypoaeolisch)
3. *G* Hoch-Hypophrygischer Tonos
2. *Fis* Tief-Hypophrygischer Tonos (später Hypoiastisch)
1. *F* Hypodorischer Tonos.

Jede dieser Scalen ist eine Moll-Tonart, die durch zwei Octaven hindurchgeht, aber beim Aufsteigen keine Erhöhung der sechsten und siebenten Tonstufe eintreten lässt, sondern dieselbe Intervallfolge wie beim Absteigen einhält. Friedrich Bellermann, gleichzeitig mit Carl Fortlage der Entdecker dieser höchst wichtigen Thatsache, weicht darin von der vorstehenden Scala der

Tonoi ab, dass er den Dorischen Tonos nicht als *B*-Moll, sondern als *Ais*-Moll, ebenso den Mixolydischen nicht als *es*-Moll, sondern als *dis*-Moll auffasst. Aristoxenus legt für seine sämmtlichen Angaben die gleichschwebend temperirte Stimmung, dieselbe Stimmung wie auf unserem Klaviere und unserer Orgel zu Grunde, die Differenz zwischen Westphal und Bellermann hinsichtlich des Dorischen und des Mixolydischen Tonos ist demnach keine reale, sondern nur eine formelle Abweichung.

Ein bestimmter Abschnitt oder vielmehr Ausschnitt eines jeden Tonos enthält eine Tonreihe, welche eine derartige Folge von Ganz- und Halbtönen darbietet, dass sie genau die Octaven-Gattung (Harmonie) repräsentirt, welche mit den betreffenden Tonos homonym ist. Von der hier in Frage kommenden Octaven-Gattung (oder Harmonie) hat die bezügliche Transpositionsscala ihren Namen erhalten. Vgl. unten. Diese Entdeckung ist von dem grossen Alterthumsforscher August Boeckh gemacht worden.

Wenn Aristoxenus für zwei Scalen denselben Namen einer Octaven-Gattung gebraucht, den er durch den Zusatz „Höheren“ und „Tieferen“ Tonos unterscheidet z. B. Höheres-Phrygisch und Tieferes-Phrygisch, so ist mit dem höheren Tonos eine *b*-Scala, mit dem tieferen eine Kreuz-Scala gemeint. Bei dem Mixolydischen wird in diesem Sinne kein Tief-Mixolydisch und Hoch-Mixolydisch unterschieden, „Mixolydisch“ schlechthin ist *b*-Scala; die Kreuz-Scala der Mixolydischen Octaven-Gattung heisst „Höheres“-Mixolydisch.

Ptolemäus will blos die *b*-Scalen des Aristoxenus gelten lassen. Jede der von Aristoxenus statuirten Kreuz-Scalen bekämpft Ptolemäus als überflüssig. Ebenso auch das von Aristoxenus angenommene Hypermixolydisch (die höhere Octave des Hypodorischen Tonos).

Noch fremd dem Aristoxenus sind

15. *g* Hyperlydischer Tonos.
14. *fis* Hyperaeolischer Tonos.

Ein im ersten Jahrhundert der Kaiserzeit lebender Musiker verändert das Aristoxenische System der Tonoi dahin, dass er die etwas weitläufige Aristoxenische Nomenclatur „Tief-Hypophrygisch und Hoch-Hypophrygisch“, „Tief-Hypolydisch und Hoch-Hypolydisch“ vermeiden will und zu dem Ende für das Aristoxenische Hoch-Hypophrygisch einfach Hypophrygisch sagt, dagegen statt des Aristoxenischen Tief-Hypophrygisch den Namen Hypoiastisch einführt. Analog auch Hypoaeolisch statt Tief-Hypolydisch, Iastisch statt Tief-Phrygisch, Aeolisch statt Tief-Lydisch, Hyperphrygisch statt Hypermixolydisch. In diesen neuaufgebrachten Benennungen der Transpositionsscalen ist zwar das Aristoxenische Princip, in

der Nomenclatur der Transpositionsscalen die Beziehung zu gleichnamigen Octaven-Gattungen anzudeuten, ganz und gar aufgegeben, denn die Iastischen und Aeolischen Transpositionen haben mit der in Aeolischen und Iastischen Octaven-Gattungen durchaus nichts zu thun, aber die Transpositionsscalen erhalten nun durch ihre Benennung eine Beziehung zu einander, die etwa dem Quintencirkel der Modernen entspricht:

Hyperdorisch ♭♭♭♭♭♭	Hyperphrygisch ♭♭♭♭	Hyperlydisch ♭♭
Dorisch ♭♭♭♭♭	Phrygisch ♭♭♭	Lydisch ♭
Hypodorisch ♭♭♭♭	Hypophrygisch ♭♭	Hypolydisch

Hyperiastisch ♯	Hyperaeolisch ♯♯♯
Iastisch ♯♯	Aeolisch ♯♯♯♯
Hypoiastisch ♯♯♯	Hypoaeolisch ♯♯♯♯♯

Die dem Dorischen, Phrygischen und Lydischen ihre Nomenclatur entnehmenden Transpositionsscalen entsprechen den modernen *b*-Tonarten.

Die nach dem Iastischen und Aeolischen benannten Transpositionsscalen entsprechen den modernen Kreuz-Tonarten.

Auch die beiden dem Aristoxenischen Systeme (von dreizehn Tonoi) von den Neueren in der Höhe hinzugefügten Scalen des Hyperaeolischen (Nr. 15) und Hyperlydischen (Nr. 14) werden von Ptolemäus 2, 8 bekämpft. Vergl. Oscar Paul Boetius 1872, S. 300. „Ptolemäus stellt auf, dass diejenigen Unrecht haben, welche bei Tonartenbildungen über das Diapason hinausgehen; denn wenn sie einmal bis zum Diapason gekommen sind, also von den einzelnen Klängen aus, die sich zwischen dem Hypodorischen und dem Hypermixolydischen Proslambanomenos befinden, Transpositionsscalen gebildet haben, so müssen diejenigen Transpositionsscalen, welche von Klängen anfangen, die über jenes Diapason hinausliegen, nur die Wiederholung früherer sein; und in der That sind auch die Hyperaeolische und Hyperlydische Scala nur die Wiederholung der Hyperiastischen und Hyperphrygischen.“ Ptolemäus hat zwar weder die Hyperaeolische noch die Hyperlydische Scala ausdrücklich genannt, aber seine Auseinandersetzung zeigt deutlich, dass er beide gekannt habe und dass er sie nicht minder verwirft, als die fünf Aristoxenischen Kreuz-Tonarten. R. Westphal, die Musik des griechischen Alterthumes 1883, S. 250. Die

Hyperaeolische und Hyperlydische setzt aber das ganze S. 186 angegebene System der Transpositionsscalen voraus, welches die „Neueren", wie Aristides p. 23, die Doctrin des Aristoxenus ergänzend, aufgestellt hatten. Dem Ptolemäus lag dies neuere System der Transpositionsscalen bereits vor, also der Epoche des römischen Kaiserthums, in welcher die uns erhaltenen Hymnen des Dionysius und Mesomedes componirt sind. R. Westphal's Musik des griechischen Alterthumes S. 252 sucht wahrscheinlich zu machen, dass eben dieser Dionysius zugleich derjenige ist, welcher das System der fünfzehn Transpositionsscalen aufgestellt habe und dass die über die Musik geschriebene Schrift des Aristides, des Freigelassenen des Rhetor Fabius Quintilianus, welcher p. 23, 24 berichtet, dass der Tonos Hyperaiolios und der Tonos Hyperlydios von den Neueren hinzugefügt sei, diese Notiz aus dem Werke des Componisten Dionysius geschöpft habe. Aristides wird unter dem Kaiser Domitian (81—96) von dem Rhetor Fabius Quintilianus freigelassen sein. Der Componist Dionysius gehört der Regierungszeit des Hadrian an. Es ist freilich nicht undenkbar, dass der bereits unter Domitian freigelassene Aristides seine Schrift aus einem Werke des unter Hadrian lebenden Dionysius geschöpft habe, doch darf man mit eben so viel Rechte an einen der Aristoxeneer als Quelle des Aristides denken, dessen Schrift „Ueber den Unterschied der Aristoxeneer und Pythagoreer" dem Claudius Didymus aus der Regierungszeit des Kaisers Nero vorlag. Porphyrius' Commentar zu Ptolemäus p. 191.

Jedenfalls steht es fest, dass zur Zeit des Ptolemäus unter Mark Aurel das Nacharistoxenische System der fünfzehn Transpositionsscalen bereits vorhanden war.

Ueber die Anwendung der verschiedenen Transpositionsscalen in den verschiedenen Zweigen der griechischen Musik erfahren wir (nach Westphal) durch den Anonymus de mus., der ausser den im classischen Griechenthume bestehenden Orchestik, Kitharodik und Auletik auch noch die erst im Alexandrinischen Zeitalter und der römischen Kaiserzeit hinzugekommene Hydrauletik berücksichtigt, die folgenden Thatsachen:

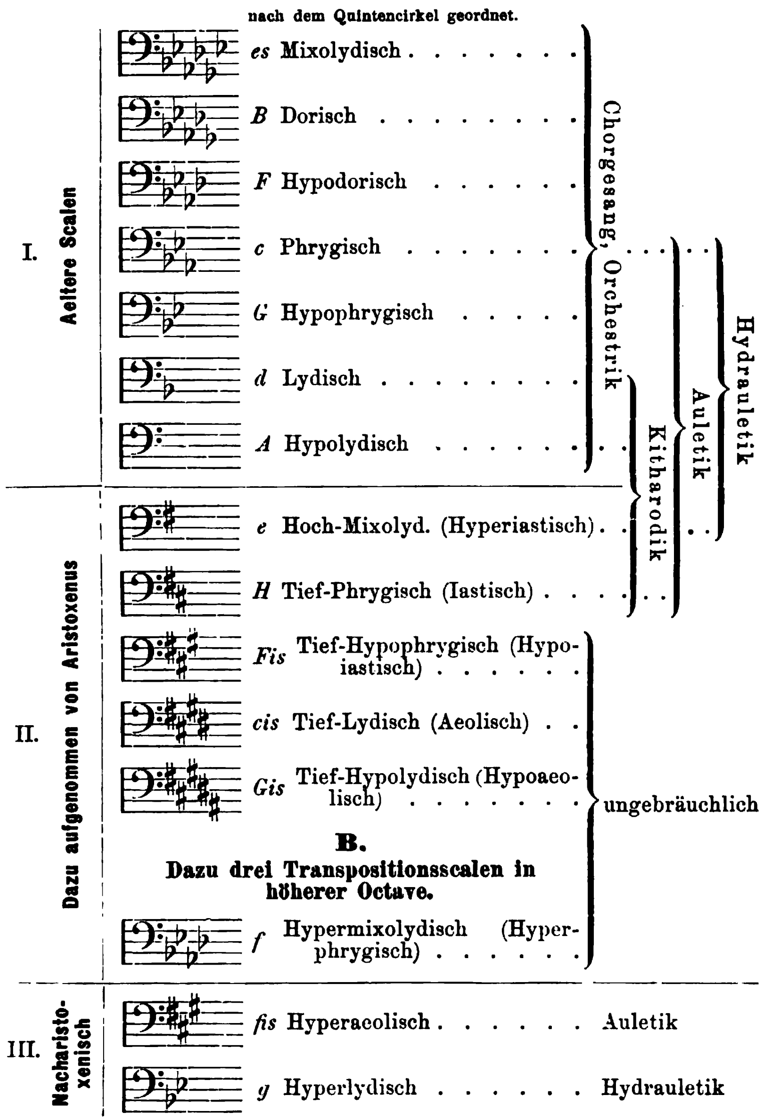
I. Die orchestische Musik (der Chorgesang) wendet die sämmtlichen *b*-Scalen und die Scala ohne Vorzeichnung an, die wir ebenfalls unter die *b*-Scalen rechnen mögen.

II. Die Kitharodik bewegt sich in den Scalen von Einem *b* bis zu zwei Kreuzen nach dem Quintencirkel.

III. Die Auletik bewegt sich (nach dem Quintencirkel gerechnet) in den Scalen von drei *b* bis zu zwei Kreuzen.

IV. Die Transpositionsscalen der Hydrauletik gehen von der Scala mit drei *b* bis zu der Scala mit Einem Kreuze.

R. Westphal stellt dies in einer übersichtlichen Tabelle dar:



Die Anwendung von Scalen mit der Vorzeichnung von drei, vier, fünf Kreuzen ist also für die antike Musik nicht nachzu-

weisen, ausser dass die durch drei Kreuze bezeichnete Scala in der höheren Octave für die Auletik der Nacharistoxenischen Zeit von Anonymus bezeugt ist.

Die Voraristoxenischen Tonoi.

In der Voraristoxenischen Zeit kannte man die Kreuz-Tonscalen noch gar nicht. Damals kamen nur diejenigen Scalen vor, welche bei uns in der Vorzeichnung ein bis sechs *b* haben oder ohne Vorzeichnung sind. Es möge erlaubt sein, dieselben kürzlich als *b*-Scalen zu bezeichnen.

Aristoxenus lehrt uns in dem Abschnitte von den Transpositionsscalen, welcher in dem Vorworte seiner dritten Harmonik enthalten ist, dass es ehedem eine Epoche gegeben habe, in der man nur von folgenden sechs Transpositionsscalen wusste:

1. Hypophrygischer Tonos in *G*.
2. Hypodorischer Tonos in *A*.
3. Dorischer Tonos in *B*.
4. Phrygischer Tonos in *c*.
5. Lydischer Tonos in *d*.
6. Mixolydischer Tonos in *es*.

Als tiefster Lydischer und tiefster Mixolydischer Klang sei aber von den alten Schriftstellern, welche dies System von sechs Transpositionsscalen vertraten, nicht reines *d* und *es* angegeben, sondern ein um ein kleines Intervall höherer Ton. Weshalb sie dies gethan, das sei von ihnen nicht gesagt. Andere Vertreter jener sechs Transpositionsscalen wüssten übrigens nichts davon, dass das *d* der Lydischen und das *es* des Mixolydischen Tonos ein unreines sei.

Vorher heisst es in jener Stelle des Aristoxenus: Die Angaben seiner Vorgänger unter den Schriftstellern über Harmonik seien so schwankend in der Aufstellung der Transpositionsscalen, wie etwa die verschiedenen hellenischen Staaten in dem von ihnen acceptirten Kalender, wenn es sich um die Zählung der zu einem Monat gehörenden Tage handele. Wenn z. B. die Korinther den zehnten Monatstag haben, dann haben die Athener den fünften und wieder andere den achten. So würden von einigen seiner Vorgänger nicht mehr als nur fünf Transpositionsscalen statuirt:

1. Die Hypodorische in *A*.
2. Die Dorische in *B*.
3. Die Phrygische in *c*.
4. Die Lydische in *d*.
5. Die Mixolydische in *es*.

Die anderen aber fügten mit Rücksicht auf die Bohrlöcher der Auloi diesen fünf Transpositionsscalen in der Tiefe noch

die Hypophrygische in *G*

hinzu. Für diese Stelle ist der Aristoxenische Text in der handschriftlichen Ueberlieferung ein anderer. Die Aristoxenus-Ausgabe von Paul Marquard, Berlin 1868 gibt hier einen Text, den der Herausgeber folgendermaassen übersetzt: „Die Lehre der Harmoniker von den Scalen gleicht ganz und gar der Zählung der Tage, z. B. wenn die Korinther den zehnten schreiben, schreiben die Athener den fünften, andere aber den achten; so nennt ein Theil der Harmoniker die tiefste Scala die hypodorische, die um einen Halbton höhere aber die mixolydische, über dieser um einen Halbton die dorische, die um einen Ton über dieser liegende die phrygische, ebenso auch die um einen weiteren Ton über der phrygischen die lydische. Andere fügen den genannten die hypophrygische Flöte nach der Tiefe hinzu." Schon in seiner griechischen Rhythmik und Harmonik 1867 hatte R. Westphal angegeben, dass diese Stelle in ihrer handschriftlichen Ueberlieferung mehrere Corruptionen enthalte, welche Westphal's Aristoxenus-Ausgabe nunmehr vollständig entfernt hat. Noch vor dem Erscheinen dieser Ausgabe macht auch F. A. Gevaert auf die Verderbnisse des Textes aufmerksam.[1]) Die Voraristoxenischen Systeme der sieben und

1) Gevaert sagt von der Stelle Meib. p. 37, l. 25: *ἕτεροι δὲ πρὸς τοῖς εἰρημένοις (τόνοις) τὸν ὑποφρύγιον αὐλὸν προστιθέασιν ἐπὶ τὸ βαρύ.* „Ne croyez vous pas qu'il faut tout simplement *τόνον*? Que voudrait dire „ajouter aux sousdits tons la flûte hypophrygienne". Aristoxène n'a pu s'exprimer ainsi. Un disciple d'Aristotel! ..." Nein, wer den Vater der Logik zum Lehrer hatte, der würde, wenn ihm der Schreibfehler: „Fügen den genannten Scalen der Hypophrygischen Aulos hinzu" passirt wäre, wenn er den unlogischen Satz wieder durchgesehen hätte, ohne Zweifel ihn richtig verbessert haben: „Fügen den genannten Scalen den Hypophrygischen Tonos hinzu." Natürlich rührt dieser Schreibfehler nicht von Aristoxenus her, sondern von den Abschreibern der Handschrift. Wie konnten sie veranlasst werden, für das Wort Tonos das Wort Aulos zu setzen? Westphal's Scharfsinn hat in diese Stelle klares Licht gebracht, in seinem Aristoxenus S. 453. Dieselbe ist in den Handschriften sehr geschädigt worden, zu diesen Fehlern gehört vor allen, dass der Abschreiber den Namen Mixolydisch in eine falsche Zeile gesetzt hat. Denn die Handschrift giebt folgende Reihenfolge der Scalen:

Hypodorisch	*Gis*-Moll	
		Halbton
Mixolydisch	*A*-Moll	
		Halbton
Dorisch	*B*-Moll	
		Ganzton
Phrygisch	*c*-Moll	
		Ganzton
Lydisch	*d*-Moll	

Hätten die Voraristoxenischen Vertreter des Systemes von fünf Transpositionsscalen dieses Verzeichniss gegeben, so würden sie der Aristoxenischen Doctrin darin weit vorausgegriffen haben, dass sie eine

sechs Transpositionsscalen stimmen beide darin überein, dass ihnen die Scala in tiefem *F* fehlt, jene tiefste Scala des Aristoxenischen Systemes, welche, weil sie eine Quarte unterhalb der Dorischen lag, die Benennung Hypodorisch erhielt; dass ferner in beiden der Name Hypodorisch bereits vorkommt, aber nicht der Scala in *F*, sondern der Scala in *A* zuertheilt wird. Die Aelteren gebrauchten den Terminus Hypodorisch nicht für die Scala, welche von dem Dorischen ein Quartenintervall entfernt war, sondern für die unmittelbar daneben liegende Scala, den tieferen Nachbar-Tonos. Bei den Vertretern der sechs Transpositionsscalen heisst Tonos Hypodorios der unmittelbar über dem Dorischen liegende, Tonos Hypophrygios der eine Quarte oberhalb des Phrygischen liegende. Es wird sich sofort ergeben, dass das von Aristoxenus erwähnte System der „fünf Tonoi" der zweiten Spartanischen Musikkatastasis angehört.

Die fünf verschiedenen Dodekachorde aus der Musikperiode des Polymnastus.

1. Hypodorisch	*A*	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*
2. Dorisch	*B*	*c*	*des*	*es*	*f*	*ges*	*as*	*b*	*c*	*des*	*es*	*f*
3. Phrygisch	*c*	*d*	*es*	*f*	*g*	*as*	*b*	*c*	*d*	*es*	*f*	*g*
4. Lydisch	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*
5. Mixolydisch	*es*	*f*	*ges*	*as*	*b*	*ces*	*des*	*es*	*f*	*ges*	*as*	*b*

Die sechs verschiedenen Dodekachorde der älteren Musikperiode Athens.

1. Hypophrygisch	*G*	*A*	*B*	*c*	*d*	*es*	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*
2. Hypodorisch	*A*	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*
3. Dorisch	*B*	*e*	*des*	*es*	*f*	*ges*	*as*	*b*	*c*	*des*	*es*	*f*
4. Phrygisch	*c*	*d*	*es*	*f*	*g*	*as*	*b*	*c*	*d*	*es*	*f*	*g*
5. Lydisch	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*
6. Mixolydisch	*es*	*f*	*ges*	*as*	*b*	*ces*	*des*	*es*	*f*	*ges*	*as*	*a*

Kreuzton-Scala statuirt hätten. Trotzdem will Marquard's Ausgabe die handschriftliche Ueberlieferung festhalten! Auf diese Weise würde die griechische Musik nicht aufhören können das zu sein, was sie so lange gewesen ist und was Gevaert im Sinne der Früheren treffend ausdrückt: „On ne sait rien de certain en ce qui concerne la musique des anciens. Ce qu'on peut en apprendre ne présente aucun intérêt pour le musicien moderne." Will man nicht alle Mittel der philologischen Kritik für Aristoxenus anwenden, dann wird man aus seinem Berichte nur eine Anzahl vereinzelter antiquarischer Notizen herausholen können, niemals aber einen logischen Zusammenhang. Warum sollte man bei den Griechen, wo doch alles Uebrige so sehr vernünftig ist, gerade von der Musik voraussetzen wollen, es dürfe hier kein logischer Zusammenhang, keine Vernünftigkeit erwartet werden? Fehlt dieser Kunst der Griechen auch die moderne Weise der Harmonisirung, der moderne Reichthum der instrumentalen Mittel, so dürfen wir deshalb noch lange nicht voraussetzen, dass dort nichts Vernünftiges gesucht werden dürfe.

Für das historische Aufkommen dieser Voraristoxenischen Transpositionsscalen ist die Stelle Plutarch de mus. 29 zu benutzen. Hier heisst es von Polymnast dem Kolophonier, welcher eben daselbst Cap. 9, 10 unter den Meistern der zweiten Spartanischen Katastasis als Componist von Chorgesängen an dem Spartanischen Gymnopödiefeste genannt wird:

„Dem Polymnastus schreibt man jetzt den sogenannten Tonos Hypolydios und die Eklysis und die Ekbole zu; auch sagt man, dass er . . . . . . viel grösser gemacht habe."

Die Transpositionsscala, welche auf Polymnastus zurückgeführt wird, ist die jetzt sogenannte Hypolydische. Diesen Zusatz kann man unmöglich anders erklären, als dass damals zur Zeit des Erfinders die Scala mit einem anderen Namen benannt wurde. In der späteren Zeit (Aristoxenus) wird dieselbe Scala Hypolydisch genannt, welche in den früheren Systemen der Tonos Hypodorios hiess. Das System der fünf Tonoi auf Polymnastus zurückzuführen, hat man also sichere Berechtigung.

Die beiden anderen, dem Polymnastus zugeschriebenen Erfindungen, die Eklysis und die Ekbole, gehören dem nicht-diatonischen Melos an.

Ausserdem schreibt man dem Polymnastus zu: „dass er . . . viel grösser gemacht habe." Die Worte, auf die es hier ankommt, sind in der handschriftlichen Ueberlieferung untergegangen. Fragen wir, was in dem Melos sich grösser machen liess, als es bis dahin gewesen war? Dass Polymnastus die Zahl der Tonoi grösser gemacht habe, dies kann in der Lücke nicht gestanden haben, denn der vorausgehende Satz hatte ja bereits gesagt, dass dem Polymnastus die Transpositionsscala in *A* zugeschrieben werde. Nur eins bleibt übrig, was in der Lücke gestanden haben kann: „Auch sagt man, dass er das System viel grösser gemacht habe." Die erste Spartanische Katastasis (Terpander) kannte nur das Heptachord und das Oktachord (die Septimen- und die Octaven-Scala). Aus den beiden Terpandrischen Scalen, aus dem Heptachorde und Oktachorde, sind durch Hinzufügung tieferer Töne aus jenem das Hendekachord, aus diesem das Dodekachord (die Undecimen-Scala und die Duodecimen-Scala) hervorgegangen, durch Hinzufügung des Proslambanomenos und des Tetrachordes hypaton wurden in der That die kleineren Terpandrischen Systeme „viel grösser gemacht". Eine jede andere Notiz der Quellen über das Aufkommen des Platonischen Dodekachordes fehlt. Bei dem Komiker Pherekrates von Thimotheus heisst es freilich (Plut. mus. 30):

„Jetzt aber hat Timotheus auf's schmählichste
mich ruinirt, o Freundin." — „Was für ein
Timotheus ist dies?" — „Der Rothkopf aus Milet."

— „Auch dieser hat misshandelt dich?“ — „Er übertrifft
weit alle andern, singt Ameisenkribbelein,
ganz unerhört verruchte, unharmonische,
in hohen Tönen nach der Pickelpfeifen Art,
und hat mich gänzlich kurz und klein wie Kohl zerhackt
und angefüllt mit üblen Ingredienzien.
Und als ich einst allein ging, übermannt' er mich,
entblösste mich und band mich mit zwölf Saiten fest.“

Hier sagt der die alte Einfachheit der Musik in Schutz nehmende Komiker, dass Timotheus ein musikalisches Instrument mit zwölf Saiten gebrauche, oder wenn man will, erfunden habe. Plato setzt das Dodekachord als bekannt voraus, hat aber nachweislich kein Instrument von zwölf Saiten im Auge. Auch Polymnastus wird kein dodekachordisches Instrument erfunden haben. Konnte denn ein dem Griechenthume angehörender Musiker nicht ebenso gut wie ein moderner eine Scala von zwölf Tönen sich denken, auch ohne dass er ein derartiges Instrument hatte? Wir haben schon mehrfach bemerkt, dass wenn von den Tonscalen der Alten die Rede ist, darunter kein musikalisches Instrument verstanden werden soll, sondern eben nichts als die Tonscala. Etwas Anderes ist es, wenn Pindar's Choreuten singen: „Ergreift die siebensaitige Phorminx!“ Vgl. oben.

Dass Polymnastus das Dodekachord bereits gekannt hat, dafür lässt sich die (wahrscheinlich aus Aristoxenus geschöpfte Nachricht bei Plutarch de mus. 19) als indirecter Beweis anführen:

„Auch in Beziehung auf die Töne des Hypaton-Tetrachords ist es klar, dass man (in der archaischen Musikperiode) sich dieses Tetrachordes für die Dorischen Compositionen nicht aus Unkenntniss enthielt, denn bei den übrigen Tonarten verwandte man dieselben, sicherlich also kannte man sie, aber aus sorgsamer Scheu für das Ethos enthielt man sich derselben bei der Dorischen Tonart, vor deren charakteristischer Schönheit man Ehrfurcht trug.“

So lange die Kunst sich nur auf Melopöien in der althellenischen Moll-Tonart beschränkt (erste Spartanische Katastasis), da bediente man sich noch nicht des Hypaton-Tetrachordes; erst als zu der Dorischen Tonart auch noch die ursprünglich der Fremde angehörende Phrygische und Lydische Tonart recipirt wurden, da genügte das Terpandrische Tonsystem nicht mehr, man musste dasselbe noch um das Hypaton-Tetrachord erweitern. Bei Plutarch de mus. cap. 8 heisst es: „Zur Zeit des Polymnastus und des Sakadas gab es drei Tonarten, die Dorische, Phrygische und Lydische; in jeder dieser drei Tonarten soll Sakadas eine Strophe componirt und durch den Chor als Didaskalos zur Aufführung gebracht haben, die erste Strophe Dorisch, die zweite Phrygisch, die dritte Lydisch, und dieses Wechsels wegen soll jener Nomos „Trimeres“ genannt worden sein. In der Siky-

onischen Anagraphe über die Componisten ist Klonas als Erfinder des Nomos Trimeres aufgezeichnet."

Dieser Notiz der Sikyonisten Festchronik mag man so viel Glaubwürdigkeit schenken wie man will: dem zwischen Terpander und Archilochus lebenden Auloden Klonas muss man wohl die Benutzung der Phrygischen Tonart zugestehen; das erst der zweiten Spartanischen Katastasis angehörende Dodekachord braucht er nicht gekannt zu haben, die zwei tiefsten Töne des Terpandrischen Oktachordes reichten aus für die tiefsten Töne der Phrygischen und der Lydischen Octavengattung. Die Phrygischen und Lydischen Melopöien des Polymnastus dagegen werden noch die Hinzufügung des Tetrachordes Hypaton d. h. das volle Dodekachord erheischt haben.

Von den in der Voraristoxenischen Zeit bestehenden sieben Transpositionsscalen, durch die der gesammte Quintenzirkel von der Scala ohne Vorzeichnung bis zur Scala mit sechs *b* ausgefüllt war, wurden (nach der oben besprochenen Angabe des Anonymus) in der kitharodischen Musik nur die Hypolydische und Lydische angewendet, in der Auletik ausser der Hypolydischen und Lydischen auch noch die Hypophrygische und Phrygische, in der Orchestik (im Chorgesange) sämmtliche sieben Transpositionsscalen.

Die beiden ältesten Zweige der Musik, der Sologesang zur Kithara und der Sologesang zum Aulos, beschränken sich jede auf die einfachsten Transpositionsscalen; der Chorgesang, der viel entwickeltere Zweig der musischen Kunst, zieht alle sieben Transpositionsscalen in sein Gebiet. Von einer dem Chorgesange angehörenden Melodie haben wir unter den griechischen Musiknoten, wenn wir von der fraglichen Melodie der ersten Pythischen Ode Pindar's absehen, kein Beispiel. Die auf uns gekommenen Melodien der Griechen gehören der Solo-Musik an. Sie sind ohne Ausnahme in der Transpositionsscala mit Einem *b* notirt. Der Ueberlieferung des Anonymus entspricht dies völlig. Bezüglich der Octavengattung (der Harmonie) sind diese in der Lydischen Transpositionsscala notirten Melodien höchst mannigfach. Zwei Lydisch notirte Melodien in der Dorischen Harmonie, eine in der Aeolischen, eine in der Iastischen (Hypophrygischen), eine in der Syntonolydischen, eine in der Mixolydischen. Im Tonos Lydios konnten also alle Melodien ohne Rücksicht auf die Octavengattung notirt werden, gerade so wie in unserer Transpositionsscala mit einem *b* sowohl *D*-Moll wie *F*-Dur notirt wird. Wir machen hierauf wegen der von Gevaert ausgesprochenen Ansicht[1]) (gelegent-

1) Gevaert I, p. 426 sagt: „Selon Westphal, la succession des octaves mi — mi, ut — ut, sol — sol, la — la marquerait le rang et l'importance des espèces d'octaves (dorienne, lydienne, ioienne, éolienne). Mais, d'un autre côté, le célèbre philologue croit à la priorité des tons à bémols,



lich der Westphal'schen Auffassung der Notenerfindung) besonders aufmerksam. Wie wir Modernen in jeder Transpositionsscala sowohl eine Moll-Melodie wie auch eine Dur-Melodie nehmen können, so konnten die alten Griechen — dies steht fest — in jedem ihrer Tonoi sowohl eine Dorische, wie auch eine Phrygische, Lydische u. s. w. Melodie ausführen. Das eigenartige System der griechischen Transpositionsscalen (Tonoi) hat sich freilich historisch so entwickelt, dass man jedem Tonoi die gleichnämige Octavengattung (Harmonie) zu Grunde legte. Aber als die verschiedenen Tonoi einmal bestanden, hat in der musikalischen Praxis der Zusammenhang der Tonoi mit der gleichnamigen Octavengattung vollständig aufgehört.

---

désignés dans la terminologie usuelle par les noms de lydien (un bémol), phrygien (trois bémols) et dorien (cinq bémols). Comment n'a-t-il pas vu que toute son explicasion porte à faux, si elle se fonde sur toute autre échelle que l'hypolydienne? Au reste l'existence du si ♮ (Ͱ K), qui ne figure dans aucun des trois tons susdits, est inexplicable dans son hypothèse."

Diesem Einwande von Seiten des gelehrten Musikforschers zufolge, scheint es, dass die von Gevaert benutzte Darstellung, welche Westphal in seiner griechischen Rhythmik und Harmonik 1867 gegeben hat, den Unterschied zwischen dem, was die Griechen Harmonien oder Octaven-Gattungen nennen, und demjenigen, für welches sie den Terminus technicus „Tonoi", die Westphal'sche Darstellung den Namen „Transpositionsscala" gebraucht, nicht klar genug dargelegt hat. In seiner „Musik des griechischen Alterthumes 1883" wird dies klarer gesagt sein. Die letztere ist der vorliegenden Arbeit zu Grunde gelegt. Sie wird hoffentlich bezüglich der Harmonien und Transpositionsscalen keinen Zweifel bestehen lassen.

Was der Notenerfinder zunächst im Auge hatte, waren die Harmonien und Octavengattungen. Die Anfangs- und Endklänge dieser Octaven notirte er für eine solche Doppeloctave, welche unserer aus unmodificirten Noten bestehender Scala entspricht

A H c d e f g a h c d e f g a,

nicht etwa der Doppeloctave

d e f g a b c d e f g a b c d,

auch nicht der Doppeloctave

G A B c d es f g a b c d es f g,

auch nicht der Doppeloctave

c d es f g as b c d es f g as b c

u. s. w.

Die Verschiedenheit der einen Doppeloctave von der anderen (Westphal bezeichnet sie passend als die verschiedenen Transpositionsscalen) besteht wesentlich in dem bald tieferem, bald höherem Klange, welcher den Anfang derselben bildet — dem dynamischen Proslambanomenos. Die Griechen bezeichnen die Transpositionsscalen mit allgemeinem Namen als Tonoi: im Einzelnen werden sie Tonos Hypolydios, Tonos Lydios, Tonos Hypophrygios, Tonos Phrygios u. s. w. genannt, indem die Benennung der Octavengattung auch zur Benennung der Transpositionsscala angewandt ist, nach Anschauungen, welche wir später darzulegen haben.

Es ist bereits oben bemerkt, dass Ptolemäus nur die schon vor Aristoxenus bestehenden Transpositionsscalen anerkennt; was Aristoxenus geneuert hat, namentlich alle Kreuz-Tonarten, erklärt Ptolemäus für überflüssig.

Das Doppeloctavensystem bei Ptolemäus.

Mit dem Doppeloctavensysteme, welches von Alypius, Aristides, Gaudentius, überhaupt den Musikern, welche uns die griechische Notirung überliefern, zu Grunde gelegt wird, stimmt das Doppel-

---

In jeder Transpositionsscala können verschiedene Octavengattungen ausgeführt werden, jede Octavengattung in verschiedenen Transpositionsscalen. So sind unter den uns überlieferten Musikresten in der Lydischen Transpositionsscala ein Dorisches, ein Hypophrygisches oder Ionisches, ein Hypodorisches, ein Mixolydisches, ein Syntonolydisches Melos ausgeführt. Wir erfahren, dass die chorische Musik ihre Composition in allen Transpositionsscalen, welche denjenigen entsprechen, welche in der modernen Musik ohne Vorzeichnung oder mit der Vorzeichnung von einem bis zu sechs ♭ entsprechen, bezeichnet werden.

Ich muss, denke ich, den von Gevaert gegen Westphal erhobenen Einwand wohl missverstanden haben, wenn er Westphal's Annahme, der Notenerfinder habe die Dorische, Lydische, Aeolische Octavengattung zum Ausgangspunkt genommen, in einen Zusammenhang mit der Dorischen, Phrygischen Transpositionsscala bringt. Die Transpositionsscalen, sagt Gevaert, würden mit dem Vorzeichen ♭♭♭♭♭, ♭ u. s. w. zu bezeichnen sein, die von Westphal bei dem Notenerfinder vorausgesetzte Scala sei aber die Hypolydische Transpositionsscala (die Transpositionsscala ohne Vorzeichen). Ferner das Vorkommen der Notenzeichen Ͱ und K, welche in den Transpositionsscalen mit ♭, ♭♭♭, ♭♭♭♭♭ gar nicht existirten, würde sich bei Westphal's Hypothese nicht erklären lassen.

Der alte Notenerfinder denkt sich eine Doppeloctave in unmodificirten Tönen, ohne dass es ihm zunächst auf Transpositionsscalen ankommt. Dass zu seiner Zeit in der Praxis eine solche Doppeloctave vorhanden war und auf irgend einem Instrumente ausgeführt wurde, ist damit gar nicht gesagt. Ein griechischer Musiker hat sich wohl ebenso gut als ein moderner eine gewissermaassen neutrale Doppeloctave vorstellig machen können, die von dem Unterschiede der Transpositionsscalen nicht tangirt wird. Indem der Notenerfinder für diese, wenn wir wollen, neutrale Doppeloctave die Notenbuchstaben erfand, erhielt er durch die verschiedene Schreibung der Notenbuchstaben von rechts nach links oder umgekehrt von links nach rechts die Möglichkeit verschiedene Transpositionsscalen darzustellen.

Man hüte sich, die Octavengattung und die Transpositionsscala zu verwechseln. Beide werden durch denselben Namen Dorisch, Phrygisch, Lydisch gekennzeichnet. Aber Dorische Octave (Harmonie) und Dorische Transpositionsscala sind etwas durchaus Verschiedenes. Aus welchem Grunde die Griechen den identischen Namen Dorisch sowohl einer Octavengattung als einer Transpositionsscala beigelegt haben, wird sich weiterhin zeigen.

octavensystem des Ptolemäus im Wesentlichen überein. Das aber ist dem Ptolemäus, abgesehen von seiner Verwerfung der Kreuz-Scalen, vor allen übrigen antiken Musikschriftstellern eigenthümlich, dass er zwischen dem Tonsystem „kata dynamin“ und „kata thesin“, zwischen dem dynamischen und dem thetischen Systeme unterscheidet. Alypius und die übrigen legen ihrer Darstellung der Systeme stillschweigend das System, welches bei Ptolemäus das dynamische heisst, zu Grunde. Andeutungen von dem thetischen finden sich in den erhaltenen Resten der Aristoxenischen Harmonik: diejenige Partie dieser Schrift, in welcher ihr Verfasser das System „kata thesin“ eingehend behandelt hatte,[1]) ist uns in Handschriften nicht überkommen. Jetzt ist Ptolemäus für die Lehre von der „Thesis“ unsere einzige Quelle. Schon der erste und bis jetzt einzige Herausgeber der Ptolemäischen Harmonik erkannte die hohe Bedeutung derselben. Das zeigt die nach der Anweisung des Herausgebers hergestellte Titelvignette der Ausgabe von J. 1682: eine Figur, die sichtlich den (auch als Astronomen berühmten) Ptolemäus darstellt, hält eine in zwei Columnen getheilte Tafel, auf der die rechte Columne die thetische, die linke die dynamische Doppeloctave anzudeuten scheint. Ptolemäus selber gebraucht den Ausdruck „thetische und dynamische Onomasie (Benennung) der Klänge“ und behandelt den Abschnitt sehr eingehend und durch sehr ausführliche Tabellen erläuternd. Der Herausgeber Wallis gibt in seinem Commentare eine Erklärung dieser thetischen und dynamischen Onomasie, die zweifelsohne das Richtige getroffen hat. Sonderbarer Weise war die Wallis'sche Interpretation bald in völlige Vergessenheit gerathen. Schon im Heimathlande des Ptolemäus-Herausgebers hat über der Lehre von der thetischen und dynamischen Onomasie ein eigenthümliches Verhängniss gewaltet. Der auf Wallis folgende bekannte englische Forscher über die alte griechische Musik, Dr. Charles Burney, der berühmte Verfasser von: „A general History of Music, from the earliest ages to the present period. Vol. I. II. London 1776. 1782“[2]) hat von der Interpretation, welche von der Onomasie der Klänge durch den Herausgeber des Ptolemäus gegeben ist, nur eine recht oberflächliche Kenntniss. Die Arbeit des Dr. Wallis ward bald nach seinem Tode von Sir Franz Haskins Eyles Stiles in Anspruch genommen, der sie etwas modificirte und seine hierauf bezügliche Schrift in den Philosophical Transactions for the Year 1760, Vol. 51, P. II., p. 695—773 drucken liess. So ist es gekommen, dass Burney's Musikgeschichte nicht die genuine Entdeckung des Dr. Wallis, sondern

1) Aristoxenus in Westphal's Uebersetzung S. 344.
2) Uebersetzt von Eschenburg, 1782.

die angebliche Verbesserung durch Eyles Stiles den Lesern überliefert. Unter den deutschen Forschern über griechische Musik ist Friedrich Bellermann in seinem Anonymus de Musica Berlin 1841 in einer Anmerkung S. 10 auf die Unterschiede der Thesis und Dynamis eingegangen, indem er eine von der Interpretation des alten Wallis durchaus abweichende Erklärung der Thesis gibt, eine Erklärung, in welcher ganz gegen Bellermann's gewöhnliches Verfahren Wallis nicht im mindesten berücksichtigt wird. Bei dieser „Thesis" Bellermann's verblieb es, bis Rudolf Westphal die Sache einer neuen Untersuchung unterzog: Westphal stimmte gänzlich mit Wallis überein und zog aus der thetischen Onomasie des Ptolemäus jene Consequenzen, welche den Belgischen Forscher bestimmten, „der griechischen Harmonik" Westphal's die Anerkennung zu zollen: erst Westphal habe eine wirkliche Darstellung der griechischen Musik gegeben, während alle früheren Bearbeiter dieses Gegenstandes nichts gesagt hätten, was der Beachtung des modernen Musikers werth sei. War doch Westphal in glücklicher Combination der Ptolemäischen Onomasie „kata thesin" mit einer Stelle des Aristoteles über die prävalirende Bedeutung der Mese dahin gelangt, die harmonische Natur der griechischen Tonarten aufzuklären und in dem Melos der Griechen ähnliche Principien wie in der modernen Musik zu entdecken. Das war ein ganz anderer Standpunkt, als der von Bellermann und seinen Anhängern vertretene. Westphal's Entdeckungen kamen den letzteren höchst unbequem. Zuerst war es der Gymnasialdirector Ziegler zu Lissa, welcher unter Anerkennung der von Westphal aus Aristoxenus dargelegten Mehrstimmigkeit der griechischen Musik gegen dessen Interpretation der Ptolemäischen Onomasie „kata thesin" heftig opponirte und lieber die Richtigkeit der von Ptolemäus dieser seiner Darstellung hinzugefügten Tabellen Preis gab, als dass er sich durch Westphal überzeugen lassen wollte, dass Bellermann, der sonst so gewissenhafte Forscher, in der Auffassung der thetischen Onomasie einen Irrthum begangen habe. Während Karl Lang, Director des Gymnasium zu Lörrach, ebenso wie Gevaert, der Director des Brüsseler Musik-Conservatoriums, den Ergebnissen zustimmte, welche Westphal durch die thetische Onomasie über die harmonische Bedeutung der griechischen Tonarten gefunden, übernahm es Herr C. v. Jan, den von Ziegler begonnenen Kampf gegen Westphal fortzuführen. Beim ersten Erscheinen der Westphal'schen Harmonik hatte sich C. v. Jan noch folgendermaassen ausgesprochen: „Das Buch bleibt hinter den davon gehegten Erwartungen nicht zurück, sondern das grosse schöpferische Talent des Verfassers bekundet sich hier noch augenscheinlicher als in seinen früheren Werken. Die spärlich vorhandenen Nachrichten über die Musik der alten Griechen

sind hier mit so grosser Umsicht und so allseitiger Combination benutzt, dass dieser Zweig der Wissenschaft, für den seit dem Jahre 1847 nichts Erhebliches geleistet worden war, jetzt auf einmal einen ungeheuren Fortschritt gemacht hat.“ N. Jahrb. für Phil. u. Päd. 1864 S. 587.

Das sagte C. v. Jan von der ersten Auflage. Als dann nach dem Erscheinen von Ziegler's gegen Westphal gerichteten Programme Westphal in der zweiten Auflage die harmonischen Beziehungen der griechischen Tonarten so modificirt hatte, dass die Hypodorische mit der Dorischen, die Hypolydische mit der Lydischen, die Hypophrygische und Mixolydische mit der Phrygischen eine gemeinsame thetische Mese habe und somit das Mixolydische eine auf der Durterz schliessende Melodie sei, glaubte C. v. Jan gegen solche Auffassung energisch protestiren und einwenden zu müssen, dass die Terz dem gesammten Alterthume stets als Dissonanz gegolten habe. In Chrysander's allgemeiner musikalischer Zeitung 1878 Nr. 47 appellirt C. v. Jan nochmals[1]) an das Urtheil geschichtskundiger Musiker. „Ist es denkbar, dass bei einem Volke, dem die Terz notorisch als Dissonanz galt, einem Volke, dass nie mehrstimmig sang, dessen

1) Diese seine Worten theilt C. v. Jan dort in einer Anmerkung mit: „So weit es möglich war, wurden Gutachten sämmtlicher Sachverständiger in Deutschland über diese Frage eingeholt. Deutlich haben ihre Missbilligung der Westphal'schen Theorie-Auffassung zu erkennen gegeben die Herren Autenrieth in Zweibrücken, Bellermann in Berlin, Deiters in Posen, Hübner-Trams und Ferdinand Schultz in Charlottenburg, Krüger in Göttingen, Taubert in Torgau und Chrysander. Viele Herren, die befragt wurden, trauten sich die Competenz zu einem Urtheilsspruch nicht zu, vertheidigt hat den Westphal'schen Terzenschluss Niemand. Herr Oscar Paul in Leipzig hat geantwortet: „Die von mir in meinem Boetius und in der griechischen Harmonik gewonnenen Resultate sind ganz wesentlich von den Conjecturen Westphal's verschieden. Dieser hat aber auch selbst mir gegenüber erklärt, dass er meine Forschungen für die einzig richtigen halte ... Da Westphal meine Entwickelungen, welche von den seinigen ganz verschieden sind, als die richtigen anerkennt, so scheint mir jeder Protest ungerechtfertigt.“ Möglich also, dass Westphal jetzt selbst geneigt ist, seine Terzen-Theorie aufzugeben. Gegen die Metrik von 1867 aber, sowie gegen den neuerstandenen belgischen Bundesgenossen muss der Protest aufrecht erhalten werden. Auch Herr Deiters meint: „Es ist nöthig, die Grundlosigkeit und Willkür dieser Westphal'schen Hypothesen darzulegen.“

Die im Jahre 1883 bei Veit & Comp. erschienene Musik des griechischen Alterthums von R. Westphal, in welcher derselbe seine früheren Ansichten der Hauptsache nach beibehalten und weiter präcisirt hat, bot dem Herrn C. v. Jan Gelegenheit, in der Berliner philologischen Wochenschrift 1883 den Versuch zu machen, „die Grundlosigkeit und Willkür der Westphal'schen Hypothesen darzuthun.“ Westphal's Entgegnung auf C. v. Jan's in der nämlichen Zeitschrift 1885 in den beiden Aufsätzen: „Einstimmigkeit oder Mehrstimmigkeit der griechischen Musik“ und „Plato's Beziehungen zur Musik“ bezeichnet die neuste Entwickelung in R. Westphal's Ansichten.

Instrumentalbegleitung auf einer ganz primitiven Stufe stand, der Melodieschluss auf der Terz des Grundtons möglich war, ja dass sich sogar einige Tonarten herausbildeten, welche nothwendig auf der Terz schliessen mussten? Nachdem aber diese Lehre von Leuten wie Westphal und Gevaert — denn Letzterer theilt vollkommen Westphal's Ansicht — einstimmig verkündet wird, ist Gefahr vorhanden, dass sie als die allgemein gültige angesehen und als sichere Thatsache in Wort und Schrift weiter verkündet wird."

Die vorliegende durchaus umgearbeitete Auflage der Ambros'schen Musikgeschichte sieht diese Ansicht Westphal's und Gevaert's als sichere Thatsache an und möchte ihrerseits dazu beitragen, dass dieselbe als die allgemein gültige recipirt und in Wort und Schrift weiter verkündet werde.

In A. Ziegler's Untersuchungen auf dem Gebiete der Musik der Griechen: Ueber die Onomasia kata Thesin des Ptolemäus heisst es auf S. 4: „Die Art, wie Westphal die Onomasia kata Thesin versteht und zu weiteren Folgerungen benutzt, weicht von allen früheren Auffassungen ab und bringt eine so gänzliche Umwälzung in das System der griechischen Musik hinein, dass es einer genaueren Prüfung bedarf, um Bedeutung und Werth dieser Bezeichnungsweise der Musiktöne festzustellen und sich zu überzeugen, ob die daraus gewonnenen Resultate Anspruch auf Anerkennung haben. Westphal meint, es habe nur an der Unachtsamkeit und dem Missverstehen der neueren Forscher gelegen, dass alle diese Resultate nicht schon längt bekannt geworden seien; der Herausgeber der Harmonik des Ptolemäus, Johannes Wallis, ist der Einzige, dem er zuspricht die Onomasia kata Thesin richtig verstanden zu haben; Bellermann in der Einleitung zum Anonymus habe dieselbe zwar erklärt, aber am Ende doch falsch verstanden . . . Auf Grund dieser seiner Auffassung der thetischen Onomasie folgert Westphal weiter, dass in den griechischen Octavengattungen [der dorischen, phrygischen, lydischen und lokrischen Octavengattung] der jedesmalige vierte Ton die Function der Tonica habe."

Es ist wahr, der neue Standpunkt, von welchem aus Westphal die Musik der Griechen ansieht, basirt vor Allem auf seiner Auffassung der thetischen Onomasie des Ptolemäus. Mit diesem Einen steht oder fällt auch alles Uebrige in der eigenthümlichen Auffassung Westphal's. In seiner deutschen Bearbeitung des Aristoxenus 1883 S. 359—383 hat Westphal die von Ziegler bezüglich der thetischen Onomasie gemachten Einwendungen besprochen und zurückgewiesen. Bis jetzt ist eine eingehende Erwiderung noch nicht erfolgt. Dagegen ist die Frage über die thetische Onomasie des Ptolemäus neuerdings von dem Athenischen Gelehrten Dr. Demetrios Sakellarios einer gründlichen Revision unter-

zogen, die mit Westphal genau zu dem nämlichen Resultate gelangt und in der hier folgenden Darstellung dankbarlichst benutzt ist.

Ptolemäus drückt sich in dem die beiden Onomasien behandelnden Abschnitte so aus, als ob er voraussetzen dürfe, dass seinen Lesern die thetische Onomasie allgemein bekannt sei; dass es die dynamische Onomasie sei, welche den Lesern auf Grund der thetischen Onomasie näher erläutert werden müsse. Ptolemäus gibt auf Grundlage der thetischen Onomasie eine Erläuterung der dynamischen, nicht umgekehrt wie wir, die wir die dynamische Onomasie kennen, es für wünschenswerth halten würden. Daher lässt sich aus Ptolemäus eine Kenntniss der thetischen Onomasie nur mit Hülfe der von Ptolemäus seinen Erörterungen beigegebenen Tabellen erwerben. Diese Tabellen sind von dem Herausgeber Wallis auf Grund der von ihm verglichenen elf Handschriften vortrefflich hergestellt: es sind nur sehr untergeordnete Punkte, in denen etwa der Herausgeber die Originaltabellen des Ptolemäus ungenau wiedergegeben hat. Das Verfahren Ziegler's, der diese Tabellen zur Seite gelassen und lediglich aus der den Tabellen als Einleitung dienenden Erläuterung des Ptolemäus eine Interpretation der thetischen Onomasie versucht hat, konnte nur zu einer verfehlten Interpretation führen.

In dem Folgenden werde die thetische Onomasie des Ptolemäus vom Standpunkte der dynamischen aus dargelegt.

Von den 15 Klängen des bei Euklides u. s. w. zu Grunde gelegten Doppeloctavensystemes, welches wir dem Ptolemäus zufolge das dynamische nennen müssen, bilden folgende Klänge die jedesmalige untere resp. obere Grenze der Octavengattungen:

Dynamische		Dynamische
1. Hypate hypat.	Mixolydisch	Paramese
2. Parhypate hypat. . . .	Lydisch	Trite diez.
3. Lichanos hypat.	Phrygisch	Paranete diez.
4. Hypate meson	Dorisch	Nete diez.
5. Parhypate meson . . .	Hypolydisch	Trite hyperb.
6. Lichanos meson	Hypophrygisch . . .	Paranete hyperb.
7. Mese	Hypodorisch	Nete hyperb.

Die thetische Onomasie beruht darauf, dass die beiden Grenztöne der sieben Octavengattungen dieselbe Benennung erhalten, welche in der dynamischen Onomasie der Dorischen Octavengattung zukommt:

Thetische		Thetische
1. Hypate meson	Mixolydisch	Nete diez.
2. Hypate meson	Lydisch	Nete diez.
3. Hypate meson	Phrygisch	Nete diez.
4. Hypate meson	Dorisch	Nete diez.
5. Hypate meson	Hypolydisch	Nete diez.
6. Hypate meson	Hypophrygisch . . .	Nete diez.
7. Hypate meson	Hypodorisch	Nete diez.

Dass dies in der Erläuterung des Ptolemäus nicht mit Worten gesagt ist, wer wollte das leugnen? Aber deutlicher als es Worte sagen können, hat dies Ptolemäus in seinen Tabellen angegeben: ein Jeder, welcher nicht eigensinnig der Erkenntniss des Wahren, an die jeder Fortschritt geknüpft ist, widerstrebt, wird diese Tabellen nicht anders verstehen können. Westphal's Gegner A. Ziegler sagt auf S. 17 seines Aufsatzes: „Die Tabellen geben allerdings, oberflächlich und flüchtig betrachtet, den Anschein, als sei eine specifisch thetische Benennung zur Anwendung gebracht, als seien z. B. auf der Mixolydischen Tafel die Mese und Paramese des Systema ametabolon, die sich um einen Ganzton unterscheiden, der Hypate und Parhypate meson kata Dynamin Mixolydiū gleichgestellt, welche sich nur um einen Halbton unterscheiden. Es ist mir wegen der äusserst klaren und concinnen Ausdrucksweise des Ptolemäus sehr wahrscheinlich, dass ein Original-Manuscript, vielleicht auch die auf uns gekommenen Codices noch, diese Tabellen in einer Weise dargestellt haben, die gar keinen Zweifel über die Ptolemäische Auffassung zuliess, und dass nur der ziemlich grobe und ungeschickte Druck der Tabellen in den Wallis'schen Ausgaben sowohl vom Jahre 1682, als auch von 1699 durch an sich ganz unbedeutende Ungenauigkeiten jene missverständliche Auffassung verschuldet habe.“ Dass Ziegler von einem ziemlich groben und ungeschickten Drucke der Tabellen in den Wallis'chen Ausgaben reden mag, wird wohl Niemand verstehen können. Ist ihnen doch, namentlich in der Ausgabe von 1682, eine typographische Ausstattung zu Theil geworden, welche den Neid unserer heutigen Typographien erregen könnte. Von den elf Handschriften, welche der Herausgeber Wallis bei diesen Tabellen zu Rathe gezogen hat und deren Abweichungen er sowohl im Drucke 1682 wie vom Jahre 1699 gewissenhaft angibt, schweigt Ziegler. Wohl aber gibt er auf S. 18 seines Programms am Mixolydios Tonos eine Probe, wie nach seinem (Ziegler's) Dafürhalten die Tabellen des Ptolemäus hätten gedruckt werden müssen, wenn sie richtig sein sollten. So pflegten Johann Ballhorn's verbesserte Ausgaben auszusehen. Ziegler's eifriger Parteigänger, Dr. v. Jan, nimmt an dessen Umgestaltung des Ptolemäus keinen Anstoss. Er behauptet (Philologische Wochenschrift 1883, S. 1576), dass Ziegler „an dem Texte des Ptolemäus nicht ein Jota ändert“! Als ob nicht auch die Ptolemäischen Tabellen zum Ptolemäus-Texte gehörten! Berufen sich doch die von Ptolemäus gegebenen Erläuterungen ausdrücklich auf die von Ptolemäus hinzuzufügenden Tabellen, ohne welche die Erläuterungen nicht verständlich sind. Auf S. 207 ff. dieses Buches folgen die Ptolemäischen Tabellen, wie sie von Wallis herausgegeben sind. Wenn die Erläuterungen auch nicht angeben, wie die dynamische Hypate

meson und die dynamische Nete diezeugmenon sich zu den mit gleichem Namen benannten Klängen der thetischen Onomasie verhalten, so geben die Ptolemäischen Erläuterungen (2, 11) darüber Auskunft, in welcher Weise die dynamische Mese der verschiedenen Tonoi irgend einem Klange des in demselben Tonos genommenen thetischen Systemes entspricht:

dynamische Mese des Mixolyd. Tonos = thetische Paranete diez.
dynamische Mese des Lyd. Tonos = thetische Trite diez.
dynamische Mese des Phryg. Tonos = thetische Paramese.
dynamische Mese des Dorischen Tonos = thetische Mese.
dynamische Mese des Hypolyd. Tonos = thetische Lichanos mesōn.
dynamische Mese des Hypophryg. Tonos = thetische Parhypate mesōn.
dynamische Mese des Hypodor. Tonos = thetische Hypate mesōn.

Dem Wortlaute nach drückt sich Ptolemäus so aus: „Die dynamische Mese des Tonos Mixolydios stimmt („harmozetai") mit der Stelle der Paranete diezeugmenon." Aus den beigegebenen Tabellen ergibt sich, dass der Ausdruck „stimmt mit der Stelle" von einem identischen, nicht einem ungefähren Klange verstanden werden muss.

Die Klangnamen der thetischen Onomasie folgen genau in derselben Reihenfolge und genau nach denselben Intervallgrössen auf einander, wie die gleichnamigen Klänge der dynamischen Onomasie. Für jeden Tonos gibt Ptolemäus die sämmtlichen 15 Klänge der thetischen Onomasie an, vom thetischen Proslambanomenos, dem tiefsten, bis zur thetischen Nete hyperbolaiōn, dem höchsten Klange. Bloss im Tonos Dorios ist wie die Mese so auch jeder der übrigen Klänge der dynamischen Onomasie mit dem gleichnamigen Klange der thetischen Onomasie identisch. In allen übrigen Tonoi ist der thetische Klang höher oder tiefer als der gleichnamige dynamische Klang.

In den drei tiefsten Tonoi gibt es keinen tiefen Klang der dynamischen Onomasie, welcher in der Tonstufe mit den thetischen Proslambanomenos übereinkäme. Ebenso gibt es in den drei höchsten Tonoi keinen Klang der dynamischen Onomasie, welcher in der Tonstufe der thetischen Nete hyperbolaiōn gleich stände. Aber auch in diesen drei tiefsten und drei höchsten Tonoi wird von Ptolemäus der dynamische Proslambanomenos und die thetische Nete hyperbol. aufgeführt. Im Tonos Hypodorios und Hypolydios bezeichnet er die dynamische Nete hyperbolaiōn zugleich als dynamischen Proslambanomenos und beziehungsweise die höchsten Klänge als dynamische Parhypate hypatōn und Lichanos hypatōn. Umgekehrt im Tonos Mixolydios, Lydios, Phrygios bezeichnet Ptolemäus die dynamische Nete hyperbolaiōn zugleich als dynamischen Proslambanomenos, beziehungsweise die darauf folgenden tieferen Klänge als Paranete hyperbolaiōn, Trite hyperbolaiōn,

Nete diezeugmenōn. Somit theilt hier Ptolemäus die höchsten und tiefsten dynamischen Klangbenennungen solchen Klängen zu, welche um eine Doppeloctave höher oder tiefer sind als diejenigen, welche bei Alypius und seinen Genossen die betreffende Benennung haben.

Auf den von S. 207—212 wiedergegebenen Tabellen des Ptolemäus sind hier die von Ptolemäus zwischen die beiden Columnen der thetischen und der dynamischen Onomasie eingefügten Zahlen, welche die Intervallgrössen der beiden betreffenden Klänge angeben sollen, weggelassen. Die Intervallgrössen sind auf den folgenden Blättern durch die den griechischen Klangnamen beigefügten modernen Noten (Notenbuchstaben) hinlänglich deutlich bezeichnet. Ausserdem fügt Ptolemäus hinter den Klangnamen der zweiten Columne hinzu, ob der jedesmalige Klang ein constanter oder variabler ist, d. h. ob der Klang auch in den übrigen Tongeschlechtern derselbe ist wie in der gewöhnlichen Diatonik, oder ob er in den übrigen Klanggeschlechtern etwas herabgestimmt ist. Alle Klangnamen, welche Ptolemäus als constante bezeichnet, sind in dem Folgenden mit gesperrter Schrift gedruckt, im Vorzuge vor den variablen Klängen, die mit nicht gesperrten Lettern dargestellt sind. Endlich ist von Ptolemäus an der nämlichen Stelle angegeben, welche Klänge um ein Quartintervall von einander abstehen. Es kommt hierbei besonders darauf an, dem Leser vor das Auge zu führen, welche Klänge die Grenzklänge der verschiedenen Octavengattungen sind (im Sinne von S. 201). Daher sind in den hier folgenden Tabellen für jeden Tonos je acht unter den die griechischen Klangnamen wiedergebender moderner Notenbuchstaben durch fette Schrift hervorgehoben. Diese acht Notenbuchstaben bezeichnen die einem jeden Tonos gleichnamige Octavengattung: die Dorische, die Phrygische, die Lydische Octave u. s. w.

Neben den Klangbezeichnungen des Ptolemäus finden sich auf den folgenden Tabellen je fünf Columnen, welche zu den griechischen Klangnamen die modernen Notenbuchstaben hinzufügen: die der ersten Columne mit den Notenbuchstaben unserer „Scala ohne Vorzeichnung“; die zweite Columne nach unserer „Scala mit Einem b“; die dritte Columne nach der von Bellermann in seinen „Tonleitern und Musiknoten der Griechen 1845“ für jeden der Tonoi statuirten modernen Transpositionsscala; die vierte Columne nach der von Wallis in den Anmerkungen zu seiner Ptolemäusausgabe angenommenen jedesmaligen Scala (der untere Rand einer jeden der folgenden Ptolemäischen Tabellen gibt die von Wallis an derselben Stelle im Tenorschlüssel beigefügte Notenscala, welche die Klangnamen des Ptolemäus illustriren soll); unsere fünfte Notencolumne enthält die Noten, durch welche

abweichend von Wallis die Engländer Eyles Stiles, Burney und Chappell und im Anschlusse an den letzteren Herr Dr. v. Jan die griechischen Notenscalen wiedergeben zu müssen glauben.

Was Herrn Dr. v. Jan betrifft, so sagt er in Chrysander's allgemeiner musikalischen Zeitung 1878, Nr. 45: „Abweichend von der Praxis haben wir uns alle Octavengattungen der Griechen in der gleichen Tonhöhe zu denken, so dass jeder Chorist alle sieben mit gleicher Bequemlichkeit zu singen vermochte. Die Lage der ganzen und halben Töne kann man freilich auch, den griechischen Octaven ähnlich, wie die Kirchenscalen ohne Kreuz und Be ansetzen. Dann fällt jedoch nur die alte hypodorische Octave mit der neuen Scala desselben Namens zusammen, im Uebrigen ist die Ordnung die gerade umgekehrte:

Neu:		Alt:	
Hypodorisch	*a*	Hypodorisch	Octav in *e* mit 1 ♯.
Mixolydisch	*g*	Hypophrygisch	Octav in *e* mit 5 ♯.
Lydisch	*f*	Hypolydisch	Octav in *e* mit 3 ♯.
Phrygisch	*e*	Dorisch	Octav in *e* ohne Vorzeichnung.
Dorisch	*d*	Phrygisch	Octav in *e* mit 2 ♯.
Hypolydisch	*c*	Lydisch	Octav in *e* mit 4 ♯.
Hypophrygisch	*h*	Mixolydisch	Octav in *e* mit 1 ♭.
Hypodorisch	*a*	Hypodorisch	Octav in *e* mit 1 ♯.“

C. v. Jan beruft sich hierfür an derselben Stelle auf „W. Chappell, The history of music. Vol. I. London 1874. „In diesem Buche, das mir durch die Güte des Herrn Dr. Kupfer„mann in Berlin zugänglich geworden ist, werden von deutschen „Gelehrten nur Boeckh und Helmholtz berücksichtigt. Um so „werthvoller ist die Uebereinstimmung mit unseren Resultaten, „z. B. in Bezug auf die Bedeutung der Mese.“ Hat C. von Jan, schon ehe er das Buch von W. Chappell kannte, die griechischen Tonarten in derselben Weise wie dieses angesetzt, so möchte man wohl annehmen, dass er diese Scalen aus Burney hatte. Auf S. 52 ff. der Eschenberg'schen Uebersetzung gibt Burney in seiner Abhandlung über die Musik der Alten genau die nämlichen Scalen wie Herr v. Jan; kurz vorher ist in Burney's Schrift auch die besondere Bedeutung der Mese hervorgehoben, worin, wie C. v. Jan sagt, ebenfalls „eine Uebereinstimmung mit unsern Resultaten besteht“. Burney nimmt aber keineswegs jene Auffassung der griechischen Scalen für sich selber in Anspruch, sondern sagt, dass dieselbe von Sir Franz Haskins Eyles Stiles herrühren, und sagt auch ferner, dass dieser bald nach Wallis lebende englische Forscher durch diese seine Auffassung der griechischen Scalen die
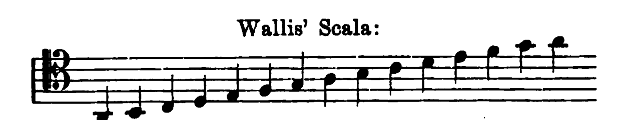
von seinem älteren Landsmanne gegebene Interpretation der Ptolemäischen Scalen habe verbessern wollen:

Wallis:		Eyles Stiles:	
Tonos Lydios angesetzt als Scala mit	♭♭♭		
Tonos Hypolydios mit	♭♭		
Tonos Mixolydios mit	♭	Mixolydische Scala mit	♭
Tonos Dorios ohne Vorzeichnung.		Dorische Scala ohne Vorzeichnung.	
Hypodorios mit	♯	Hypodorische Scala mit	♯
Tonos Phrygios mit	♯♯	Phrygische Scala mit	♯♯
Tonos Hypophrygios mit	♯♯♯	Hypophrygische Scala mit	♯♯♯
		Lydische Scala mit	♯♯♯♯
		Hypolydische Scala mit	♯♯♯♯♯

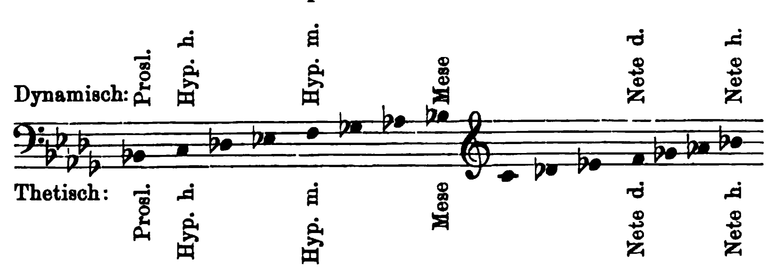
Dorischer Tonos des Ptolemäus.

Nach der Scala ohne Vorzeichnung.	Nach der Scala mit Einem b.	Dynamische Klänge nach Bellermann.	Dynamische Klangbenennungen.	Thetische Klangbenennungen.	Thetisch-dynamische Klänge nach Wallis.	Eyles Stiles, Burney, Chappell, v. Jan.
a	*d*	b	Nete hyperbolaion.	Nete hyperbolaion.	a	
g	*c*	as	Paranete hyperb.	Paranete hyperb.	g	
f	*b*	ges	Trite hyperb.	Trite hyperb.	f	
e	*a*	f	Nete diezeugmenon.	Nete diezeugmenon.	e	*e*
d	*g*	es	Paranete diez.	Paranete diez.	d	*d*
c	*f*	des	Trite diez.	Trite diez.	c	*c*
h	*e*	c	Paramese.	Paramese.	h	*h*
a	*d*	b	Mese.	Mese.	a	*a*
g	*c*	as	Lichanos meson.	Lichanos meson.	g	*g*
f	*b*	ges	Parhypate meson.	Parhypate meson.	f	*f*
e	*a*	f	Hypate meson.	Hypate meson.	e	*e*
d	*g*	es	Lichanos hypaton.	Lichanos hypaton.	d	
c	*f*	des	Parhypate hypaton.	Parhypate hypaton.	c	
h	*e*	c	Hypate hypaton.	Hypate hypaton.	H	
a	*d*	B	Proslambanomenos.	Proslambanomenos.	A	

Wallis' Scala:
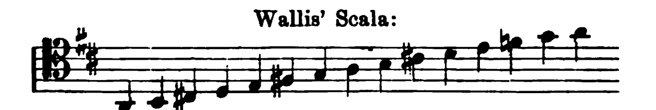


Westphal-Gevaert's Scala:
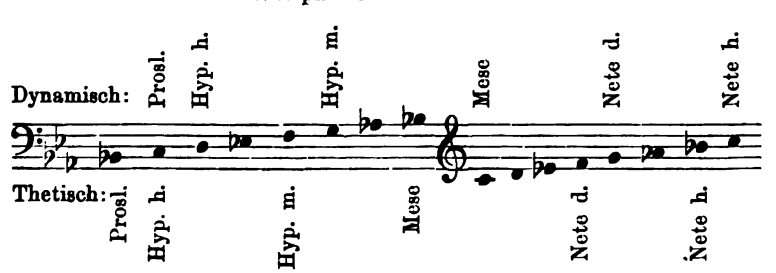


Nach der Scala ohne Vorzeichnung.	Nach der Scala mit Einem b.	Dynamische Klänge nach Bellermann.	**Phrygischer Tonos des Ptolemäus.** Dynamische Klangbenennungen.	Thetische Klangbenennungen.	Thetisch-dynamische Klänge nach Wallis.	Eyles Stiles, Burney, Chappell, v. Jan.
g	*c*	b	Paranete hyperb.	Nete hyperb.	a	
f	*b*	as	Trite hyperb.	Paranete hyperb.	g	
e	*a*	g	Nete diez.	Trite hyperb.	fis	
d	*g*	f	Paranete diez.	Nete diez.	e	*e*
e	*f*	es	Trite diez.	Paranete diez.	d	*d*
h	*e*	d	Paramese.	Trite diez.	cis	*cis*
a	*d*	c	Mese.	Paramese.	h	*h*
g	*c*	b	Lichanos meson.	Mese.	a	*a*
f	*b*	as	Parhypate meson.	Lichanos meson.	g	*g*
e	*a*	g	Hypate meson.	Parhypate meson.	fis	*fis*
d	*g*	f	Lichanos hypaton.	Hypate meson.	e	*e*
c	*f*	es	Parhypate hypaton.	Lichanos hypaton	d	
h	*e*	d	Hypate hypaton.	Parhypate hypaton.	cis	
a	*d*	c	Nete hyperb. Proslamb.	Hypate hypaton.	H	
g	*c*	B	(Paranete hyperb.)	Proslambanomenos.	A	

Wallis' Scala:
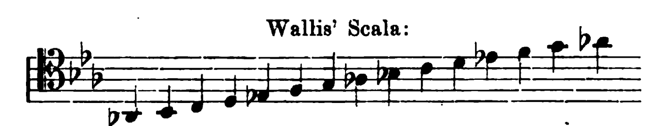


Westphal-Gevaert's Scala:



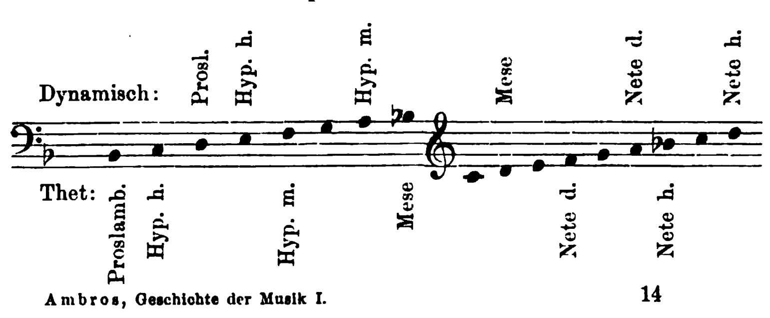
Lydischer Tonos des Ptolemäus.

Nach der Scala ohne Vorzeichnung.	Nach der Scala mit Einem b.	Dynamische Klänge nach Bellermann.	Dynamische Klangbenennungen.	Thetische Klangbenennungen.	Thetisch-Dynamische Klänge nach Wallis.	Eyles Stiles, Burney, Chappell, v. Jan.
f	*e*	b	Trite hyperbolaion.	Nete hyperbolaion.	a	
e	*d*	a	Nete diezeugmenon.	Paranete hyperb.	g	
d	*c*	g	Paranete diez.	Trite hyperb.	f	
c	*b*	f	Trite diez.	Nete diezeugmenon.	es	*e*
h	*a*	e	Paramese.	Paranete diez.	d	*dis*
a	*g*	d	Mese.	Trite diez.	c	*cis*
g	*f*	c	Lichanos meson.	Paramese.	b	*h*
f	*e*	b	Parhypate meson.	Mese.	as	*a*
e	*d*	a	Hypate meson.	Lichanos meson.	g	*gis*
d	*c*	g	Lichanos hypaton.	Parhypate meson.	f	*fis*
c	*b*	f	Parhypate hypaton.	Hypate meson.	es	*e*
h	*a*	e	Hypate hypaton.	Lichanos hypaton.	d	
a	*g*	d	Nete hyperb. = Prosl.	Parhypate hypaton.	c	
g	*f*	c	(Paranete hyperb.)	Hypate hypaton.	B	
f	*e*	b	(Trite hyperb.)	Proslambanomenos.	A	

Wallis' Scala:
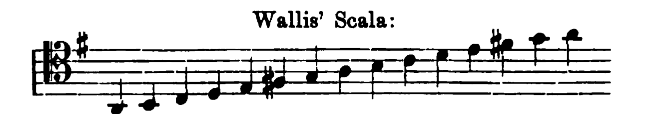


Westphal-Gevaert's Scala:
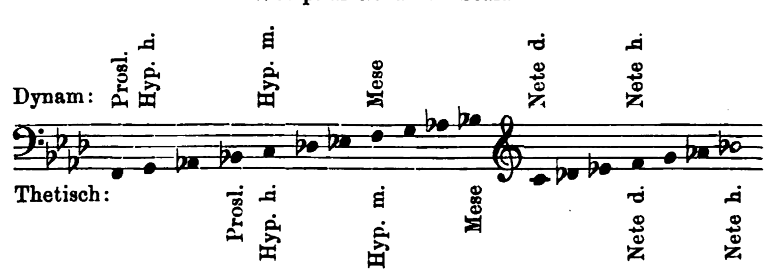


Nach der Scala ohne Vorzeichnung.	Nach der Scala mit Einem b.	Dynamische Klänge nach Bellermann	Hypodorischer Tonos des Ptolemäus. Dynamische Klangbenennungen.	Thetische Klangbenennungen.	Thetisch-dynamische Scala nach Wallis.	Eyles Stiles, Burney, Chappell, v. Jan.
d	*g*	B	Lichanos hypaton.	Nete hyperbolaion.	a	
c	*f*	As	Parhypate hypaton.	Paranete hyperbol.	g	
h	*e*	G	Hypate hypaton.	Trite hyperbol.	fis	
a	*d*	F	Nete hyperb. = Prosl.	Nete diezeugmenon.	e	*e*
g	*c*	es	Paranete hyperb.	Paranete diez.	d	*d*
f	*b*	des	Trite hyperb.	Trite diez.	c	*c*
e	*a*	c	Nete diez.	Paramese.	h	*h*
d	*g*	b	Paranete diez.	Mese.	a	*a*
c	*f*	as	Trite diez.	Lichanos meson.	g	*g*
h	*e*	g	Paramese.	Parhypate meson.	fis	*fis*
a	*d*	f	Mese.	Hypate meson.	e	*e*
g	*c*	es	Lichanos meson.	Lichanos hypaton.	d	
f	*b*	des	Parhypate meson.	Parhypate hypaton.	c	
e	*a*	c	Hypate meson.	Hypate hypaton.	H	
d	*g*	B	Lichanos hypaton.	Proslambanomenos.	A	
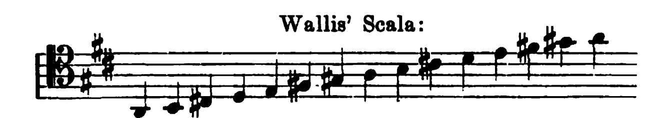
Wallis' Scala:

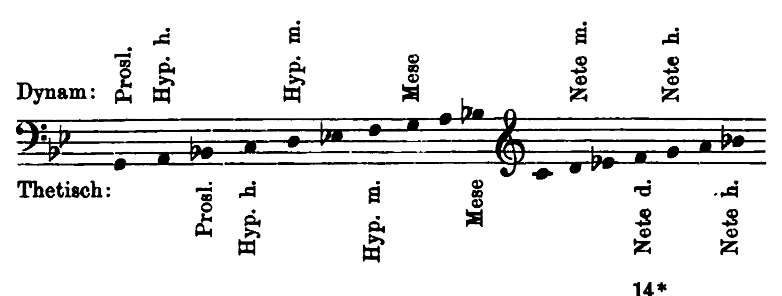


Westphal-Gevaert's Scala:



Nach der Scala ohne Vorzeichnung.	Nach der Scala mit Einem b.	Dynamische Klänge nach Bellermann.	Hypophrygischer Tonos des Ptolemäus. Dynamische Klangbenennungen.	Thetische Klangbenennungen.	Thetisch-dynamische Klänge nach Wallis.	Eyles Stiles, Burney, Chappell, v. Jan.
c	*f*	B	(Parhypate hypaton.)	Nete hyperb.	a	
h	*e*	A	(Hypate hypaton.)	Paranete hyperb.	gis	
a	*d*	G	Nete hyperb. = Prosl.	Trite hyperb.	fis	
g	*c*	**f**	Paranete hyperb.	Nete diez.	**e**	*e*
f	*b*	**e**	Trite hyperb.	Paranete diez.	**d**	*d*
e	*a*	**d**	Nete diez.	Trite diez.	**cis**	*cis*
d	*g*	**c**	Paranete diez.	Paramese.	**h**	*h*
c	*f*	**b**	Trite diez.	Mese.	**a**	*a*
h	*e*	**a**	Paramese.	Lichanos meson.	**gis**	*gis*
a	*d*	**g**	Mese.	Parhypate meson.	**fis**	*fis*
g	*c*	**f**	Lichanos meson.	Hypate meson.	**e**	*e*
f	*b*	es	Parhypate meson.	Lichanos hypaton.	d	
e	*a*	d	Hypate meson.	Parhypate hypaton.	cis	
d	*g*	c	Lichanos hypaton.	Hypate hypaton.	H	
c	*f*	B	Parhypate hypaton.	Proslambanomenos.	A	
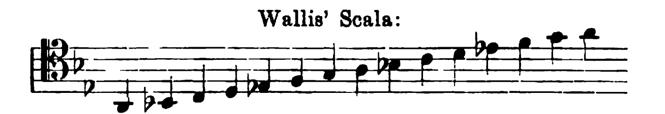




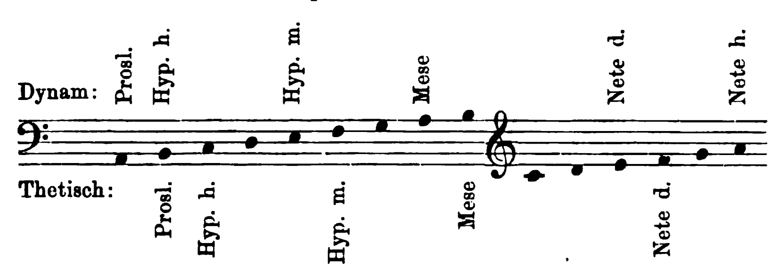
Hypolydischer Tonos des Ptolemäus.

Nach der Scala ohne Vorzeichnung.	Nach der Scala mit Einem b.	Dynamische Klänge nach Bellermann.	Dynamische Klangbenennungen.	Thetische Klangbenennungen.	Thetisch-dynamische Klänge nach Wallis.	Eyles Stiles, Burney, Chappel.
h	*e*	H	Hypate hypaton.	Nete hyperb.	a	
a	*d*	A	Nete hyperb. = Prosl.	Paranete hyperb.	g	
g	*c*	g	Paranete hyperb.	Trite hyperb.	f	
f	*b*	f	Trite hyperb.	Nete diez.	es	*dis*
e	*a*	e	Nete diez.	Paranete diez.	d	*cis*
d	*g*	d	Paranete diez.	Trite diez.	c	*h*
c	*f*	c	Trite diez.	Paramese.	b	*ais*
h	*e*	h	Paramese.	Mese.	a	*gis*
a	*d*	a	Mese.	Lichanos meson.	g	*fis*
g	*c*	g	Lichanos meson.	Paranete meson.	f	*e*
f	*b*	f	Parhypate meson.	Hypate meson.	es	*dis*
e	*a*	e	Hypate meson.	Lichanos hypaton.	d	
d	*g*	d	Lichanos hypaton.	Parhypate hypaton.	c	
c	*f*	c	Parhypate hypaton.	Hypate hypaton.	H	
h	*e*	H	Hypate hypaton.	Proslambanomenos.	A	

Wallis' Scala:
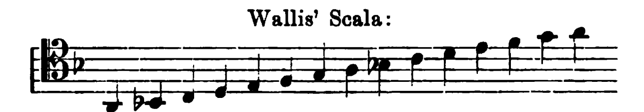


Westphal-Gevaert's Scala:

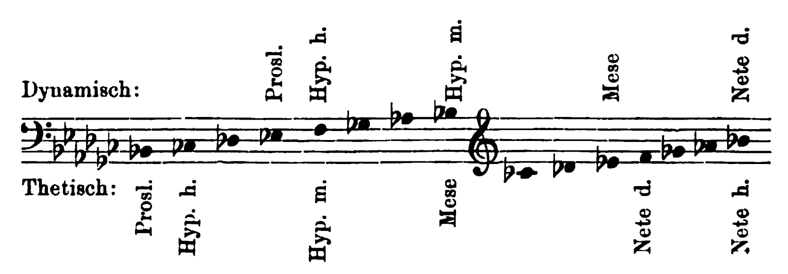


Nach der Scala ohne Vorzeichnung.	Nach der Scala mit Einem b.	Dynamische Klänge nach Bellermann.	Mixolydischer Tonos des Ptolemäus. Dynamische Klangbenennungen.	Thetische Klangbenennungen.	Thetisch-dynamische Klänge nach Wallis.	Eyles Stiles, Burney, Chappell, v. Jan.
e	*a*	b	Nete diezeugmenon.	Nete hyperbolaion.	a	
d	*g*	as	Paranete diez.	Paranete hyperbolaion.	g	
c	*f*	ges	Trite diez.	Trite hyperbolaion.	f	
h	*e*	f	Paramese.	Nete diezeugmenon.	e	*e*
a	*d*	es	Mese.	Paranete diez.	d	*d*
g	*c*	des	Lichanos meson.	Trite diez.	c	*c*
f	*b*	ces	Parhypate meson.	Paramese.	b	*b*
e	*a*	b	Hypate meson.	Mese.	a	*a*
d	*g*	des	Lichanos hypaton.	Lichanos meson.	g	*g*
c	*f*	ges	Parhypate hypaton.	Parhypate meson	f	*f*
h	*e*	f	Hypate hypaton.	Hypate meson.	e	*e*
a	*d*	es	Nete hyperb. = Prosl.	Lichanos hypaton.	d	
g	*c*	des	(Paranete hyperb.)	Parhypate hypaton.	c	
f	*b*	ces	(Trite hyperb.)	Hypate hypaton.	B	
e	*a*	B	(Nete diez.)	Proslambanomenos.	A	

Wallis' Scala:



Westphal-Gevaert's Scala:



Die Ansetzung der griechischen Melopöien in der Transpositionsscala ohne Vorzeichnung wird durch Herrn C. v. Jan als „neu" bezeichnet. Wenn F. Bellermann und C. Fortlage Recht haben, dass sie den Dorischen Proslambanomenos als *F* ansetzen, so gehört die *A*-Moll-Scala, zuerst Hypodorios, später Hypolydios genannt, nach Plutarch de mus. 29 bereits in die Musikperiode des Polymnastus: dann ist also die Transpositionsscala ohne Vorzeichnung eine der ältesten, deren sich die Musik des classischen Griechenthums bediente. Ein uns erhaltenes Beispiel von der praktischen Anwendung dieser Transpositionsscala ist die Notirung der Lydischen Octavengattung, welche Aristides in seinem Commentare der über die Harmonien handelnden Stelle der Platonischen Republik als eine der von den „ganz Alten" angewandten Notenscalen überliefert hat. Der Angabe des Anonymus Bellermanni zufolge ist die Transpositionsscala ohne Vorzeichnung für alle Gattungen der Musik für die Kithara, für den Aulos, für die Orchestik gleich gebräuchlich, bei Ptolemäus gehört sie zu den sieben Transpositionsscalen, welche als allein berechtigt anerkannt werden. Dies stimmt gar wenig mit Herrn v. Jan's Angabe, dass der Ansatz der alten Melopöien nach der Transpositionsscala ohne Vorzeichnung „neu" sei.

Was C. v. Jan im Gegensatz hierzu als „alt" bezeichnet, dass jede der sieben Octavengattungen auf den Klang *a* zu basiren sei, das ist eine Auffassung, welche nicht älter als das vorletzte Decennium des 17. Jahrhunderts ist. Denn der Engländer Sir Franz Haskins Eyles Stiles, der den Dr. Wallis zu verbessern gedachte, ist der Erste, welcher auf diese durch Burney weiter propagirte Auffassung gekommen ist. Wenn neuerlich der Engländer W. Chappell, welcher nach C. v. Jan's Bemerkung „von deutschen Gelehrten nur Boeckh und Helmholtz", aber weder Bellermann noch Westphal berücksichtigt hat, wieder zu Burney d. i. zu Eyles Stiles zurückkehrt, so ist es bei einem Engländer zu entschuldigen, wenn er die bei Burney vorkommenden Scalen für die richtigen alten hält. Aber bei Herrn C. v. Jan, der doch nicht von sich sagen darf, dass ihm Bellermann unbekannt sei, ist das nicht zu entschuldigen.

Bei Westphal und Gevaert sind die Ptolemäischen Scalen kata Thesin aus der von Dr. Wallis gegebenen Interpretation auf die von Friedrich Bellermann aufgefundene richtige Transposition reducirt. In Gevaert's Histoire et Theorie finden sich die betreffenden Scalen des Ptolemäus unter der Ueberschrift: „Les sept échelles tonales selon la doctrine de Ptolemée" Band II., p. 258 mit der Bemerkung: „Tel est le mécanisme de la nomenclature thétique que Ptolemée démontre par des tableaux dont nous allons donner la traduction en notes modernes." Dass Gevaert's Buch ganz und gar auf Westphal's Entdeckungen basirt, hat der Verfasser in der Vorrede ja hinlänglich ausgesprochen.

Bezüglich der eben citirten Scalen des Ptolemäus scheint dem gelehrten und um die griechische Musik sehr verdienten Director des Belgischen Musikconservatoriums ein Versehen passirt zu sein, ähnlich demjenigen Westphal's, wenn dieser vom Almagest des Ptolemäus schreibt, er sei nur in einer Arabischen Uebersetzung überliefert, oder demjenigen des Herrn Ambros, wenn dieser die Provinz Mähren in's westliche Deutschland verlegt (vgl. oben S. 140). Denn obwohl Gevaert's Erläuterung zu den „sept échelles tonales selon la doctrine de Ptolemée" sich genau in derselben Weise auch in Westphal's „Metrik der Griechen 1867. 1868" findet, genau in derselben typographischen Ausstattung[1]), so heisst es dessen ungeachtet bei Gevaert in der Anmerkung auf p. 262: „Mon interprétation de la théorie de Ptolemée relativement à la thésis et à la dynamie se rattache plutôt à l'opinion de Bellermann qu'à celle de Westphal, bien que ne l'un ni l'autre de ces auteurs ne me semble avoir saisi nettement l'application pratique de cette doctrine. Selon le premier, la nomenclature thétique a pour but de préciser la hauteur absolue des sons, ce qui n'est pas éxact, la nomenclature dynamique suffisant parfaitement à cet effet. Quand on dit, par exemple, mèse mixolydienne (dynamique), il ne peut s'agir que du son mi ♭$_3$. Selon Westphal, la nomenclature thétique désigne toujours les degrés de l'échelle modale: c'est là, à mon avis, une interpretation trop étendue de la théorie de Ptolemée. Quand à M. M. Oscar Paul et Ziegler, qui tous deux aussi se sont occupés de cette matière, le premier dans „Die absolute H. der Griechen" et plus récemment dans son Boétius ..., il m'a été impossible, je l'avoue, après avoir lu et relu leurs dissertations, de comprendre la théorie qu'ils veulent substituer à celle de leurs prédécesseurs." Gevaert gesteht hier, dass er weder Oscar Paul noch Ziegler verstanden hat, von denen jener mit Westphal übereinkommt, dieser an Bellermann's Erklärung der thetischen Onomasie festgehalten wissen will. Gevaert, welcher in der vorher angeführten Anmerkung die Erklärung gibt, dass er mehr mit Bellermann als mit Westphal stimme, den er im Texte wie in der Tabelle ganz und gar zum Führer nimmt, setzt sich dem Verdachte aus, als sei Friedrich Bellermann von ihm ebensowenig als Ziegler und Oscar Paul verstanden worden. Es folge hier die Darstellung der von Bellermann versuchten Erklärung der thetischen Onomasie, welche Dr. Demetrios Sakellarios in seiner Abhandlung über die beiden Klang-Onomasien des Ptolemäus gegeben hat.

---

1) Westphal hatte, um die Unterschiede der thetischen und dynamischen Benennungen anschaulicher hervortreten zu lassen, für die eine rothe Typen, für die andere schwarze Typen gewählt. Gevaert's Tabelle behält die Farbenunterschiede bei, doch mit der Abweichung, dass Gevaert roth drucken lässt, was bei Westphal schwarz ist, und umgekehrt.

Thetische und dynamische Klangbezeichnungen nach Bellermann.

				Prosl.	Hyp. h.	Parh. h.	Lich. h.	Hyp. m.	Parh. m.	Lich. m.	Mese	Param.	Trite d.	Paran. d.	Nete d.	Trite h.	Paran. h.	Nete h.			
thetische Onomasie				A	H	c	d	e	f	g	a	h	c	d	e	f	g	a			
Hypodorisch	E	Fis	G	A	H	c	d	e	fis	g	a	h	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$						
Hypophrygisch		Fis	Gis	A	H	cis	d	e	fis	gis	a	h	$\overline{cis}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\overline{fis}$					
Hypolydisch			G	A	B	c	d	es	f	g	a	h	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\overline{es}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$				
Dorisch				A	H	c	d	e	f	g	a	h	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$			
Phrygisch					H	cis	d	e	fis	g	a	h	$\overline{cis}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\overline{fis}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\bar{h}$		
Lydisch						c	d	es	f	g	as	b	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\overline{es}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\overline{as}$	$\bar{b}$	$\bar{\bar{c}}$	
Mixolydisch							d	e	f	g	a	b	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\bar{b}$	$\bar{\bar{c}}$	$\bar{\bar{d}}$
dynamische Onomasie.							Proslamb.	Hyp. h.	Parhyp. h.	Lichanos h.	Hyp. m.	Parh. m.	Lich. m.	Mese.	Param.	Trite d.	Param. d.	Nete d.	Trite h.	Paran. h.	Nete h.

Zu dieser Bellermann'schen Tabelle, aus der Jedem ersichtlich ist, dass Gevaert nicht sagen durfte, er stimme in den Theseis mehr mit Bellermann als mit Westphal, fügt Dr. Sakellarius hinzu:

Wer die Anmerkung in Bellermann's Anonymus p. 10 liest, der wird glauben müssen, die thetische und dynamische Onomasie sei eine längst allgemein bekannte Nomenclatur der alten Musiker, welche Bellermann an dieser Stelle kürzlich dem Leser in Erinnerung bringen wolle. Weshalb der verdiente Forscher sich in dieser Weise ausdrücken mag, lässt sich schwer begreifen. Schon die von ihm gebrauchte Mehrzahl „apud musicos scriptores“ verstehe ich nicht. Ist es doch von allen alten Musikschriftstellern nur der einzige Ptolemäus, von welchem der Unterschied der thesis und dynamis behandelt wird. In den der Anmerkung vorausgehenden Worten Bellermann's wird zwar Ptolemäus lib. II. cap. 11 citirt, aber kein Wort sagt Bellermann von den sieben Tabellen der theseis und dynameis, welchen Ptolemäus jene Worte als Einleitung vorausschickt —; kein Wort auch von den 14 kanonia der sieben tonoi apo netes und apo meses, welche Ptolemäus im 15. Cap. des II. Buches gegeben hat, und welche bei einer Interpretation jener sieben Tabellen unmöglich ausser Acht gelassen werden können —; kein Wort auch von der Erklärung, welche J. Wallis, der erste und bis jetzt einzige Herausgeber der ptolemäischen Harmonik, von der thetischen und dynamischen Onomasie und den hierauf bezüglichen sieben Tabellen im 11. Cap. des II. und den 14 Tabellen im 15. Cap. desselben Buches gegeben hat. Es erweckt Alles den Anschein, als ob der verdiente Forscher F. Bellermann, welcher den von ihm herausgegebenen Anonymus de musica mit so vielen gelehrten und nützlichen Anmerkungen begleitet hat, gerade auf die theseis und dynameis des Ptolemäus nicht dieselbe Gründlichkeit und Genauigkeit verwandt habe. Denn wie wäre es möglich, dass ein so scharfsinniger Mann wie F. Bellermann die Tabellen des Ptolemäus gründlich studirt, dabei aber nicht gesehen haben sollte, dass aus ihnen etwas ganz Anderes sich ergibt, als was Bellermann den Ptolemäus über die thetische und dynamische Onomasie sagen lässt? Wie wäre es ferner möglich, dass Bellermann die von Wallis in seiner Ptolemäusausgabe hinzugefügten Anmerkungen gründlich studirt, aber dabei nicht gesehen haben sollte, dass der Herausgeber des Ptolemäus von der thesis und dynamis eine ganz andere Erklärung gegeben hat, als diejenige, welche Bellermann den Lesern des Anonymus vorführt? Hätte es sich nicht wenigstens verlohnt, dem Leser nicht vorzuenthalten, dass J. Wallis über die thetische Onomasie eine durchaus abweichende Auffassung aufgestellt habe? F. Bellermann begnügt sich damit, aus der Harmonik des Ptolemäus das elfte Capitel des zweiten Buches mitzutheilen. Dort sagt Ptolemäus, dass

die dynamische Mese des mixolydischen Tonos dem „topos" nach mit der Paranete diezeugmenon des mixolydischen Diapason stimme, — die dynamische Mese des lydischen Tonos mit der Trite diezeugmenon . . ., — die dynamische Mese des hypophrygischen Tonos mit der Parhypate meson des hypophrygischen Diapason. Bei der von Wallis gegebenen Erklärung der Thesis findet die von Ptolemäus verlangte Uebereinstimmung des dynamischen mit dem thetischen Klange auf's allergenaueste statt. Nach der Bellermann'schen Tabelle der Theseis, wenn in derselben die griechischen Noten auf gleiche Weise wie bei Wallis in moderne Noten umschrieben werden, besteht die dynamische Mese des hypophrygischen Tonos in dem Klange *fis*, die thetische Hypate aber, die nach Ptolemäus Forderung mit jenem dynamischen Klange bezüglich des „topos" stimmen soll („harmozetai"), besteht nach Bellermann's Auffassung in dem Klange *f*. Nach Bellermann also würde das „harmozetai" von einem ungefähren Zusammenstimmen, nicht aber von einer vollständigen Identität zu verstehen sein. Wer den grossen Mathematiker und musikalischen Akustiker Ptolemäus für fähig hält, dass er von den beiden um einen Halbton differirenden Klängen *f* und *fis* den Ausdruck „harmozetai" gebrauchen mag (einem Manne wie dem grossen Ptolemäus dürfte das kein verständiger Forscher zutrauen!), der wird aus den 14 kanonia im 15. Cap. des II. Buches der Ptolemäischen Harmonik sich überzeugen können, dass jener Ausdruck „harmozetai" nicht anders als von der genauen Identität der beiderseitigen Klänge zu verstehen ist".

„Noch ein anderes äusseres Indicium ist gegen die Bellermann'sche Deutung der Thesis geltend zu machen. Auf welche Weise — so fragen wir — lässt sich bei der Bellermann'schen Deutung erklären, dass Ptolemäus im Tonos Hypolydios, Hypophrygios, Hypodorios die dynamische Nete hyperbolaion zugleich als dynamischen Proslambanomenos bezeichnet? Und dass er im Tonos Phrygios, Lydios und Mixolydios dem dynamischen Proslambanomenos zugleich den Namen Nete hyperbolaion gibt? Dem alten Erklärer Wallis ist diese doppelte Bezeichnung der drei höchsten und der drei tiefsten dynamis in den genannten Tonoi durchaus erklärlich. Wie aber würde uns Bellermann diese höchst eigenthümliche Thatsache erklären? Am wahrscheinlichsten ist es, dass dem Herausgeber des Anonymus diese Thatsache von der zweifachen Benennung der drei höchsten resp. tiefsten Dynameis des Tonos Hypodorios, Hypophrygios, Hypolydios, Phrygios, Lydios, Mixolydios gar nicht zur Kenntniss gekommen ist, da er den sieben Tabellen im 11. Cap. des II. Buches der Ptolemäischen Harmonik schwerlich ein gründliches Studium gewidmet haben kann".

So weit Herr Dr. Demetrios Sakellarios in seiner Promotionsschrift: „Die musikalische Jugendbildung im griechischen Alterthume nebst einer Revision der Ptolemäischen Onomasia kata Thesin und kata Dynamin". Athen, Verl. P. D. Sakellarios 1885. Aus Bellermann's Tabelle im Anonymus p. 10 hätte Gevaert ersehen müssen, dass nach Bellermann's Auffassung die Klänge

kata Thesin benannt seien, wenn Melopöien der Dorischen Octavengattung im Tonos Dorios geschrieben sind,

sind sie dagegen in irgend einer anderen Transpositionsscala, z. B. in der Lydischen, Phrygischen, Mixolydischen, angesetzt, so ist dies die Onomasie kata Dynamin Phrygiu, Lydiu, Mixolydiu.

Das ist die Bellermann'sche Auffassung der thetischen und dynamischen Onomasie des Ptolemäus, die Auffassung, welche Ziegler und alle auf Ziegler folgenden Forscher der Westphal'schen Auffassung gegenüber für die richtige erklären, mit Ausnahme O. Paul's, C. Lang's, des Dr. Demetrios Sakellarios und wie ich hinzufügen darf, des Herrn F. A. Gevaert. Denn wenn der letztere in einer Anmerkung die Erklärung abgibt, er stimme mehr mit Bellermann's, als mit Westphal's Auffassung der thetischen Onomasie überein, so möge er zusehen, wie er angesichts der von Westphal im Jahre 1868 veröffentlichten Tabelle, die er mit der seinigen und der Bellermann'schen vergleiche, jene Anmerkung vor sich selber rechtfertigen kann. Der Wissenschaft hat er damit keinen Dienst geleistet, der guten Sache dadurch nur Schaden gebracht. Denn Herr C. v. Jan, unter den Lebenden der eifrigste Parteigänger für die Bellermann'sche Auffassung der thetischen Onomasie, nimmt jene Anmerkung Gevaert's als eine gute Gelegenheit wahr, sich über einen Vergleich der Gevaert'schen mit der Westphal'schen Tabelle hinwegzusetzen. Ohne sich um den verschiedenen Klang der Töne *f* und *fis* zu kümmern, auf den ich oben mit Herrn Dr. Sakellarios' Worten S. 118 hingewiesen habe, erklärt C. v. Jan, auf jene Anmerkung Gevaert's gestützt, „Wallis(!), Bellermann, Ziegler und Gevaert haben darum ganz Recht gethan, unbekümmert um jene Halbton-Differenz, die Thesis der Töne so aufzufassen, wie wir es oben dargestellt". Auf S. 217 seiner Musik des griechischen Alterthums (1883) war von Westphal nochmals darauf hingewiesen, die Darstellung des Ptolemäus habe bereits in dem Commentare des Engländers Joh. Wallis eine richtige Erläuterung gefunden, hätte aber, da sie bei Boeckh und Bellermann völlig in Vergessenheit gerathen sei, in Westphal's griechischer Harmonik 1863 von neuem aus Ptolemäus wieder hervorgeholt werden müssen, ohne dass von den Mitforschern ein anderer als Gevaert seine (Westphal's) durchaus mit Wallis übereinstimmende Interpretation anerkannt habe. Dies

wird in C. v. Jan's Recension des Buches folgendermaassen illustrirt: „Verfasser (C. v. Jan) wäre wirklich sehr erfreut zu erfahren, an welcher Stelle seines Commentars Wallis die Westphal'sche Erklärung der Thesis und Dynamis geben soll . . . Sollte die schwerfällige Manier von Wallis' Notenschrift, der Tenorschlüssel, die oft doppelt (in hoher und tiefer Lage) gesetzten Kreuze für *fis* u. dgl. Herrn W. einen Possen gespielt haben, so dass es ihm nicht gelang, Wallis' Meinung richtig zu erkennen?" Mit diesen Bemerkungen über den Tenorschlüssel gibt sich C. v. Jan ein böses Testimonium. Die von Wallis in seinem Ptolemäus-Commentare zur Erläuterung des Ptolemäus hinzugefügten Notenscalen (im Tenorschlüssel) sind genau dieselben, wie sie hier auf den vorausgehenden Blättern abgedruckt sind unter der jedesmaligen Ueberschrift „Wallis' Scala" vor der jedesmal darauf folgenden „Westphal-Gevaert's Scala". Im Interesse des Herrn C. v. Jan, dem der Tenorschlüssel Schwierigkeit macht, ist im oberen Theile der betreffenden Seite in der ersten Columne rechts eine Umschreibung der von Wallis im Tenorschlüssel durch unsere Notenbuchstaben angegeben. C. v. Jan spricht von Wallis' Notenschreibung im Tenorschlüssel als einer „schwerfälligen Manier". Dergleichen scheint Westphal vorausgesehen zu haben. Noch ehe von ihm die Musik der Griechen erschien, hatte er in seiner deutschen Ausgabe des Aristoxenus (1883), gelegentlich der Aristoxenischen Stelle über die Thesis, die Ptolemäische Lehre von der thetischen Onomasie und die Auffassung derselben von Seiten des John Wallisius eingehend besprochen S. 372 ff. Zur Bequemlichkeit für die musikalischen Philologen hat er sich dort die Mühe gegeben, „die Notenscalen des alten englischen Gelehrten" aus dem Tenorschlüssel in die den musikalischen Philologen allgemein bekannten Notenbuchstaben umzusetzen. Eine jede der bei Wallis vorkommenden 7 Notenscalen gibt Westphal zunächst in genau entsprechenden Notenbuchstaben mit den von Wallis angewandten Vorzeichnungen wieder und führt sodann eine jede dieser 7 Notenreihen auf die allen Philologen leicht fassliche Transpositionsscala ohne Vorzeichen zurück. Es würde dem Herrn C. v. Jan wohl schwer fallen, auf diesen Seiten der Westphal'schen Aristoxenus-Erklärung einen Fehler in der Umsetzung der Wallis'schen Tenornoten in Notenbuchstaben nachzuweisen. Herr C. v. Jan durfte in seiner Besprechung der Westphal'schen Musik des griechischen Alterthumes jene Beschuldigungen des Verfassers nicht eher niederschreiben, als bis er die vorher genannte Stelle aus Westphal's Aristoxenus-Erläuterung gründlich studirt, auch nicht eher als bis er Gevaert's Tabelle der Ptolemäischen Dynamin und Thesin mit der nämlichen Tabelle Westphal's gründlich verglichen hatte. So aber ladet er den Verdacht auf

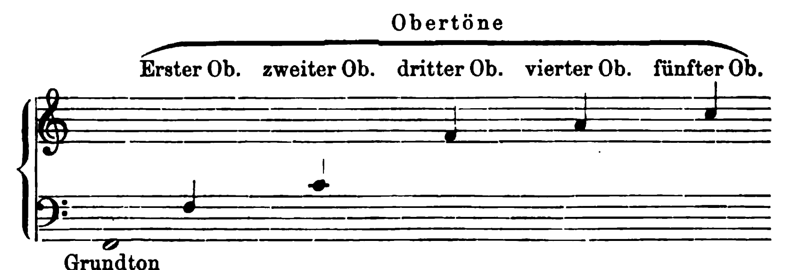
sich, als ob er meine, für ihn seien die Bücher nur zum Recensiren, nicht zum Lesen und Studiren geschrieben. Da in Westphal's Büchern die Fähigkeiten solcher Leser, wie des Herrn C. v. Jan entschieden überschätzt sind, so hat die vorliegende Bearbeitung der Ambros'schen Musikgeschichte, die Ptolemäische Onomasie kata Thesin und kata Dynamin mit sammt den im Tenorschlüssel gehaltenen Erläuterungsscalen des J. Wallisius, nicht minder auch die Scalen Westphal's und Gevaert's, so umständlich dargelegt, dass selbst die erbittertsten Widersacher der Westphal'schen Auffassung das richtige einsehen müssen.

Verhältniss der thetischen Klänge zu den Obertönen.

Für die thetische Onomasie des Ptolemäus stehen sich zwei Auffassungen gegenüber: die eine die Friedrich Bellermann'sche, die andere die Rudolf Westphal'sche. Eine dritte Auffassung gibt es nicht. Gevaert's Aussage, dass er weder ganz mit Bellermann, noch ganz mit Westphal gehen könne, ist wohl nicht ernstlich gemeint, ist er doch überall mit Westphal derselben Ansicht, wo es sich darum handelt, in welchem Klange der thetische Proslambanomenos, die thetische Hypate meson, die thetische Mese, die thetische Nete u. s. w. irgend eines der sieben Tonoi besteht. Wie wir Modernen von der ersten, zweiten, dritten, oder irgend einer anderen Tonstufe der Dur-Tonart oder der Moll-Tonart sprechen, so redet Ptolemäus von dem Proslambanomenos oder irgend einem anderen Klange der Dorischen oder der Phrygischen Tonart. Das ist sowohl Westphal's wie Gevaert's Ansicht. Worin Beide von einander abweichen ist dies, dass Gevaert der Ansicht ist, eine der Dorischen oder der Phrygischen Octavengattung angehörige Composition müsse stets in der gleichnamigen Transpositionsscala geschrieben sein, die Dorische Melopöie im Dorios Tonos, die Phrygische Melopöie im Phrygios Tonos. Nach der Darstellung des Ptolemäus scheint diese Annahme freilich die zunächst liegende zu sein. Aber selbst in der Musikperiode des Ptolemäus verfuhren die praktischen Musiker anders: Dionysius hat seine in der Dorischen Octavengattung gehaltenen Hymnen auf die Muse und auf Helios nicht im Dorios Tonos, sondern im Lydios Tonos notirt; den der Hypophrygischen Octavengattung angehörenden Hymnus auf Nemesis notirt Mesomedes nicht im Hypophrygios Tonos, sondern im Tonos Lydios, analog ist es auch in der beim Anonymus Bellermanni erhaltenen Instrumentalcomposition. Dies ist so viel ich sehe zwischen Gevaert und Westphal die einzige Meinungsdifferenz, welche mit der Ptolemäischen Onomasie im Zusammenhange steht.

Gevaert hat mit Westphal aus der thetischen Onomasie des Ptolemäus genau dieselben Consequenzen für die harmonische Beschaffenheit der griechischen Octavengattungen gezogen, dass nämlich die thetische Mese dieselbe Function wie die Tonica habe, dass der thetischen Hypate meson und der Nete diezeugmenon die nämliche Function wie unserer Dominante zukomme. Beide Forscher basiren diese harmonische Bedeutung der genannten thetischen Klänge hauptsächlich auf eine Stelle aus dem musikalischen Probleme des Aristoteles. In seiner neuesten Arbeit über griechische Musik (Berliner philologische Wochenschrift 1884 S. 674) hat Westphal die Aufmerksamkeit auf die Beziehungen gelenkt, welche zwischen den vornehmsten thetischen Klängen und den sogenannten Obertönen der modernen musikalischen Akustik besteht. Er knüpft an eine Stelle von Carl Lang „kurzer Ueberblick der griechischen Harmonik, Heidelberg 1882" an:

„Ausser der Pythagoreischen und der Aristoxenischen (temperirten) Stimmung gibt es noch eine dritte, die sogenannte natürliche, von der die Alten, eine höchst dürftige Spur von der Kenntniss der Obertöne bei dem Peripatetiker Adrastos abgerechnet (Zeitalter des Ptolemäus), freilich nichts wussten. Wenn wir nämlich z. B. auf dem Claviere das tiefere *F* anschlagen, so hören wir leicht zugleich das höhere *F*, *c*, *f* und *a*. Man nennt diese oberhalb des angeschlagenen Tones liegenden Mitklinger Obertöne. Die Thatsache, dass jeder musikalische Klang (mit einziger Ausnahme des durch pendelartige Schwingungen hervorgebrachten „einfachen" Tones der Stimmgabel) mehrere, unter günstigen Bedingungen 8—10 Obertöne enthält, — man hat diese Obertöne, bzw. Partialtöne, nicht unpassend mit den Spektralfarben im weissen Lichte verglichen — ist durch Experimente als objectiv wirklich erwiesen. Stellen wir dies in einem Accorde mit dem Grundtone bzw. als harmonische Reihe dar, so erhalten wir:
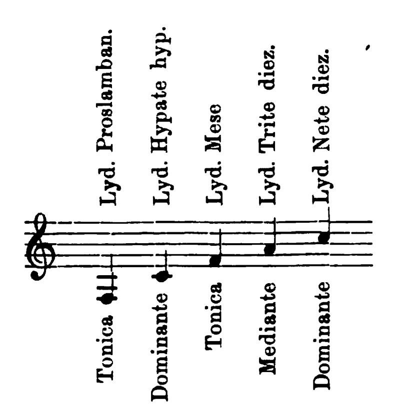


Von den durch den Grundton *F* bedingten Obertönen ist der erste Oberton *f* die Tonica, der zweite *c* die Dominante, der dritte Oberton $\bar{f}$ die Tonica in der höheren Octave, der vierte Oberton $\bar{a}$ ist die Mediante (Terz) der *f*-Dur-Tonart.

Von den thetischen Klängen des Tonos Lydios, gleichgültig, in welche moderne Transpositionsscala wir die griechischen Klänge übersetzen, also auch bei der Uebersetzung in unsere Scala ohne Vorzeichnung — ist der Proslambanomenos identisch mit dem ersten Obertone; die thetische Hypate hypaton *c* fällt mit dem zweiten Obertone, die thetische Mese *f* mit dem dritten Obertone, die thetische Trite diezeugmenon *a* mit dem vierten Obertone, die thetische Nete diezeugmenon *c* mit dem fünften Obertone des Grundtones *F* zusammen.

Bei der thetischen Onomasie des Tonos Lydios hat demnach der Proslambanomenos die Function der Tonica der *f*-Dur-Tonart, die Hypate hypaton hat die Function der Dominante, die Mese ist die Tonica in der höheren Octave, die Trite diezeugmenon ist die Dur-Terz (Mediante), die Nete diezeugmenon ist wiederum die Tonica der *f*-Dur-Tonart.

Nehmen wir für den thetischen Tonos Lydios irgend eine andere Scala als die Transpositionsscala ohne Vorzeichnung an, z. B. die Scala mit einem *b* — wie dies in allen der erhaltenen griechischen Melodien der Fall sein muss — oder in irgend einer anderen, welche es auch immer sein mag, so wird der Lydische Proslambanomenos kata Thesin stets und immerdar die Dur-Prime (Tonica), die Hypate hypaton stets die Dominante, die Mese stets die höhere Tonica, die Trite diezeugmenon wird stets die Dur-Terz (Mediante), die Nete diezeugmenon wiederum die vom Proslambanomenos um drei Octaven höhere Tonica sein.



Bezüglich der übrigen Klänge aber fällt der in unserer Transpositionsscala ohne Vorzeichnung angesetzte Tonos Lydios der thetischen Onomasie mit unserem *f*-Dur

f g a b c d e f

nicht vollständig zusammen. Denn der Tonos Lydios in unserer Scala ohne Vorzeichnung ausgedrückt lautet:

f g a h c d e f;

eine Differenz findet statt für die vierte Tonstufe, in welcher unser modernes *f*-Dur den Klang *b*, das Lydische *f*-Dur der Griechen dagegen den Klang *h* hat. Das letztere ist daher als ein *f*-Dur mit falscher Quarte zu definiren. Der in dem Mixolydischen *f*-Dur der alten Griechen vorkommende Klang *b* kann daher unmöglich dieselbe musikalische Function wie die vierte Tonstufe unseres *f*-Dur haben: im antiken Lydisch giebt es keine Dur-Quarte: kurz zu sagen, den Lydischen Melopöien der Griechen stehen die Klänge unserer Dur-Melodien mit Ausnahme der vierten Tonstufe zu Gebote — das Lydische der Alten ist ein Dur ohne Quarte, genau wie der Lydische Kirchenton der christlichen Musik.

Der in der Scala ohne Vorzeichnung angesetzte Tonos Phrygios der thetischen Onomasie (Proslambanomenos *g*) wird sich als ein auf den Grundton *G* basirtes Dur mit fehlender Septime herausstellen.

Obertöne

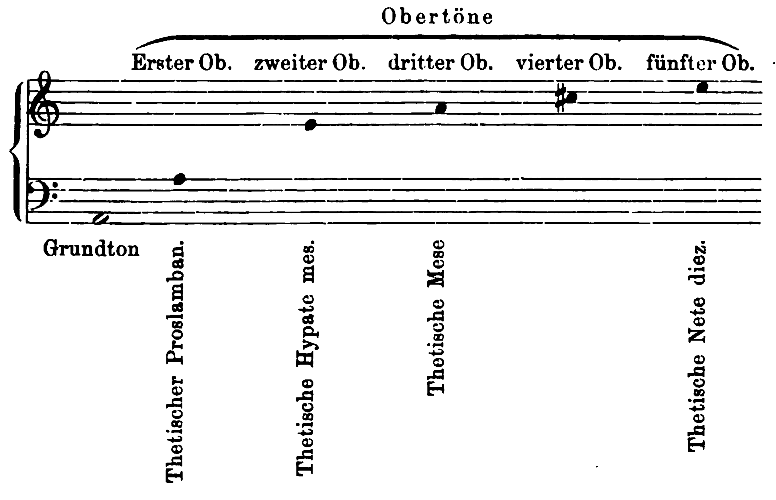
	Erster Ob.	zweiter Ob.	dritter Ob.	vierter Ob.	fünfter Ob.
	Tonica	Dominante	Tonica	Mediante	Domin.
Grundton	Phrygischer Proslamban.	Phrygische Hypate mes.	Phrygische Mese	Phrygische Trite diez.	Phrygische Nete diez.

Unser *g*-Dur kann des Klanges *fis* nicht entbehren. Dem Phrygischen *g*-Dur fehlt dieser Klang. Es ist somit ein Dur, welches an Stelle der grossen Septime *fis* die verminderte Septime *f* hat, — ein Dur, welchem der Leitton fehlt. Unter den Kirchentönen stimmt mit dem antiken Phrygisch der sogenannte Mixolydische Kirchenton.

Aus der durch Ptolemäus glücklicherweise uns überlieferten Onomasia kata Thesin der griechischen Tonoi, verglichen mit der

durch die moderne Akustik festgestellte Thatsache der Obertöne, hat sich in dem Vorstehenden ergeben, dass die Lydische und Phrygische Tonart der Alten unseren modernen Dur-Tonarten entsprechen, so jedoch, dass dem Phrygischen keine Septime, dem Lydischen keine Quarte zu Gebote steht: Phrygische Melodien haben sich daher der grossen Septime, welche zugleich die Function des Leittones hat, zu enthalten — Lydische Melodien enthalten sich der vierten Tonstufe der Dur-Scala.

Die Dorische Tonart der Alten stellt sich als Moll-Tonart mit fehlendem Leittone dar. Der thetischen Onomasie des Ptolemäus zufolge (die Transpositionsscala ohne Vorzeichen vorausgesetzt) besteht der Dorische Proslambanomenos in dem Klange *A*. Die auf den Klang *A* basirten Obertöne sind folgende:



Ein *A*-dur kann diese Dorische Scala nicht sein, denn ihr fehlt die für den Begriff der Dur-Tonart durchaus nothwendige grosse Terz *cis*. Statt ihrer findet sich in der Dorischen Scala die thetische Trite *c*, die kleine Terz, mithin stellt sich das antike Dorisch als eine Moll-Tonart dar. Derselben fehlt aber auch der Klang *gis*: mithin ist das Dorische nicht mit unserem gewöhnlichen (ohne Vorzeichnung) *A*-Moll identisch, sondern es ist ein Moll, welches des Leittones *gis* ermangelt; es nimmt als Moll-Tonart dieselbe Stellung ein, welche das Phrygische als Dur-Tonart einnimmt: beiden antiken Tonarten, dem Phrygischen Dur wie dem Dorischen Moll fehlt der Leitton, die Dorische Moll-Scala hat daher beim Aufsteigen genau dieselbe Intervallfolge wie beim Absteigen, sie kann die sechste und siebente Tonstufe beim Aufsteigen nicht um den Halbton erhöhen. Von unseren modernen

Kirchentönen ist es der sogenannte Aeolische, welcher dem antiken Dorisch genau entspricht.

In der von Ptolemäus überlieferten thetischen Onomasie der Lydischen, Phrygischen und Dorischen Tonart fällt

der thetische Proslambanomenos und seine höhere Octave, die thetische Mese, jedesmal mit der Tonica der modernen Dur- oder Moll-Octave zusammen,

die thetische Hypate meson und deren höhere Octave, die Nete diezeugmenon, mit der Dominante,

die Trite diezeugmenon in der Lydischen und Phrygischen Tonart mit der Dur-Terz, in der Dorischen mit der Moll-Terz; die thetische Trite diezeugmenon ist der charakteristische Klang, nach welchem die griechischen Tonarten entweder in die Kategorie der Dur-Tonarten oder der Moll-Tonarten zu setzen sind.

Andere thetische Klänge geben Aufschluss darüber, ob die betreffende antike Tonart eine Dur- oder Moll-Tonart im modernen Sinne oder ob sie einen unserer modernen Kirchentöne repräsentirt. Wie wir gesehen ist das antike Phrygisch eine mit dem Mixolydischen Kirchentone zusammenfallende Dur-Tonart, das antike Lydisch eine Dur-Tonart, welche mit dem Lydischen Kirchentone zusammen fällt, das antike Dorisch ein mit dem Aeolischen Kirchentone identisches Moll.

Im Ganzen sind es sieben Tonarten, welche Ptolemäus nach der thetischen Onomasie bestimmt. Äusser der Dorischen, Phrygischen und Lydischen noch die Hypodorische, Hypophrygische, Hypolydische und Mixolydische. Von diesen fünf Tonarten sind es blos die beiden erstgenannten, die Hypodorische und die Hypophrygische, in welchen dem thetischen Proslambanomenos, der thetischen Hypate meson und der thetischen Trite diezeugmenon dieselbe tonische Bedeutung wie unserer Tonica, Dominante und Mediante zukommt. Unter Voraussetzung der Transpositionsscala ohne Vorzeichnung bildet

im Hypophrygischen Tonos des Ptolemäus

der Klang *c* den thetischen Proslambanomenos (die thetische Mese) d. i. die Tonica,

der Klang *g* die thetische Hypate meson d. i. die Dominante,

der Klang *e* die thetische Trite diezeugmenon d. i. die Mediante,

mithin ist der Hypophrygische Tonos des Ptolemäus identisch mit unserer C-Dur-Tonart, dem Jonischen Kirchentone;

im Hypodorischen Tonos des Ptolemäus bildet

der Klang *d* den thetischen Proslambanomenos (Mese) d. i. die Tonica,

der Klang *a* die thetische Hypate meson d. i. die Dominante,

der Klang *f* die thetische Trite diezeugmenon d. i. die Mediante,

mithin fällt der Hypodorische Tonos des Ptolemäus mit unserem Dorischen Kirchentone zusammen, der parallelen Moll-Tonart des Lydischen Dur.

Es bleibt von den Tonoi des Ptolemäus der Hypolydische und der Mixolydische übrig, worüber S. 232.

Function der Mese nach Aristoteles.

Wir recapituliren folgende Thatsachen, welche sich in dem Vorhergehenden aus Ptolemäus ergeben haben:

In der griechischen Musik gab es zwei Methoden, die Klänge der verschiedenen Octavengattungen zu benennen. Die eine bestand darin, dass man dem jedesmaligen Klange, er mochte einer Octavengattung angehören, welcher er wollte, immer den Namen gab, welcher ihm als einem Klange der Dorischen Octave zukommen müsste. Es wurden also alle Klänge reducirt auf die Dorische Octavengattung. Es zeugt dies Verfahren davon, dass man die Dorische Octavengattung als die prädominirende ansah und allen anderen Octavengattungen zu Grunde legte. Bei Ptolemäus heisst diese Benennung der Klänge die dynamische Onomasie oder „Onomasia kata dynamin" d. i. nach der Geltung, welche sie als Klänge der dorischen Octavengattung haben würden.

Die andere Methode der Klangbenennung, genannt die thetische Onomasie „Onomasia kata thesin", gibt jedem Klange einen verschiedenen Namen, je nachdem er der einen oder der anderen Octavengattung angehört.

In R. Westphal's „Uebersetzung und Erläuterung des Aristoxenus Leipzig 1883" heisst es S. 492: „Die Behandlung der christlichen Kirchentöne kann für die griechischen Octavengattungen nicht maassgebend sein. Vielmehr müssen die griechischen Octavengattungen anders als die entsprechenden Kirchentöne gefasst werden. Über die Function eines bestimmten Klanges als Tonica-Dominante lässt sich ausser durch die Ptolemäische Darlegung der thetischen Onomasie noch bei Aristoteles Aufschluss finden. Derselbe gibt in seinen der Musik gewidmeten Problemen 19, 20 folgende interessante Auseinandersetzung:

> „Wenn man die Mese zu hoch oder zu tief stimmt, die übrigen Saiten des Instrumentes aber in ihrer richtigen Stimmung gebraucht, so haben wir nicht blos bei der Mese, sondern auch bei den übrigen Tönen das peinliche Gefühl einer unreinen Stimmung —: dann klingt Alles unrein.

> Hat aber die Mese ihre richtige Stimmung und ist etwa die Lichanos oder ein anderer Ton verstimmt, dann zeigt sich die unreine Stimmung nur an der Stelle des Musikstückes, wo eben dieser verstimmte Ton erklingt."

Weiter erfahren wir:

> „In allen guten Compositionen ist die Mese ein sehr oft vorkommender Klang, auf der alle guten Componisten mit Vorliebe verweilen, auf die sie bald wieder zurückkehren, wenn sie dieselbe verlassen haben, was in dieser Weise bei keinem einzigen der anderen geschieht."

Dann wird diese musikalische Eigenthümlichkeit — heisst es weiter bei W. — mit einer Eigenheit der griechischen Sprache verglichen: „Es gibt einige Partikeln, wie z. B. *te* und *toi,* die, wenn das Griechische wirklich ein griechisches Colorit haben soll, häufig gebraucht werden müssen; — werden sie nicht gebraucht, so erkennt man daran den Ausländer. Andere Partikeln dagegen können, ohne dem griechischen Colorit Eintrag zu thun, ausgelassen werden. Was jene nothwendigen Partikeln für die Sprache sind, das ist die Mese für die Musik: ihr häufiger Gebrauch verleiht den griechischen Melodien ihr eigentliches Gepräge."

Diese Auseinandersetzung hat der alte Fortsetzer der Aristotelischen Probleme in 19, 36, nur nicht so klar und umfassend, wiederholt.

Eine ähnliche Notiz, wie sie hier Aristoteles in seinen Problemen und der anonyme Fortsetzer, resp. Ueberarbeiter der Aristotelischen Probleme gibt, finden wir auch bei dem der Ptolemäischen Zeit angehörigen Schriftsteller Dio Chrysostomos 68, 7. Auch hier heisst es vom Stimmen der Saiteninstrumente (der Lyra): „Man gebe zuerst dem mittleren Klange (der Mese) die richtige Stimmung, dann nach diesem auch den übrigen, welche, wenn das nicht geschähe, niemals harmonisch klingen würden."

Weder Aristoteles noch Dio Chrysostomos hält für nöthig, anzugeben, ob es sich hier um die dynamische oder um die thetische Mese handelt.

Nehmen wir an, es sei die dynamische Mese gemeint. Auf der Transpositionsscala ohne Vorzeichen ist der Klang *a* die dynamische Mese. Der Lyrode begleite auf dieser Scala ein Melos der ionischen oder hypophrygischen Octavengattung *g*—*g*. Dann würde er also nach Aristoteles den Klang *a* am häufigsten berühren und, wenn er ihn verlassen, immer wieder auf den Klang *a* zurückkommen. Offenbar also würde der Lyra-Klang *a* der Schlusston sein, welcher die Krusis der Lyra zu dem Schlusstone des hypophrygischen Gesanges *g* angibt. Das wäre nicht musikalisch, sondern absurd.

Und so weiter bei allen übrigen Octavengattungen: der begleitende Lyrode schliesst jedesmal das Melos in dem Lyraklange *a*. Denn dies *a* ist auf der Transpositionsscala ohne Vorzeichen stets und ständig die dynamische Mese.

Wir würden die Aristotelische Darstellung von dem Vorwurfe der Absurdität nicht befreien können, wenn wir nicht aus Ptolemäus wüssten, dass es ausser der dynamischen auch noch eine thetische Mese gibt.

Aus den von Ptolemäus aufgestellten Scalen ergibt sich unmittelbar, dass die thetische Mese der Dorischen, Phrygischen, Lydischen Tonart die Function der jedesmaligen Tonica hat.

Verstehen wir nämlich die Mese, von welcher Aristoteles Problem 19, 20 spricht, von der thetischen Mese, so kommt nicht nur in seine ganze Darstellung eine fast wunderbare Klarheit, sondern es wird auch mit einem Mal das ganze System der griechischen Octavengattungen aufgedeckt. „In jeder Melopöie wird auf der thetischen Mese häufig verweilt und wenn sie verlassen ist, bald wieder auf sie zurückgekehrt.“ Offenbar erklingt die thetische Mese jedesmal als Schlussklang einer Composition, am Schlusse einer Dorischen Composition die Dorische Mese, am Schlusse einer Lydischen die Lydische, am Schlusse einer Phrygischen Composition die Phrygische Mese u. s. w. Aristoteles' Auseinandersetzung redet von dem Instrumente, welches zur Begleitung der Melodie gebraucht wird. Die dorische, phrygische, lydische Melodie aber schliesst mit der jedesmaligen Hypate: die dorische mit der dorischen, die phrygische mit der phrygischen, die lydische mit der lydischen Hypate. Wie wir aus den Problemen des Aristoteles 19, 12 ersehen, wird von zwei Instrumentalstimmen die tiefere immer für das Melos, die höhere für die Begleitung verwandt. Auch die Mittheilungen, welche uns Plutarch's Musikdialog 19 aus Aristoxenus über die Art und Weise macht, wie die älteste Kithara-Begleitung zum Gesange ausgeführt wurde, führen unwiderleglich dahin, dass in einem zweistimmigen Accorde der Gesang die tiefere, die Instrumentalbegleitung die höhere Note ausführte. Wir Modernen denken in einem Accorde die Begleitstimme zunächst als die tiefere, die Melodiestimme als die höhere. Doch vom Standpunkte der modernen Harmonik aus werden wir auch die antike Weise nicht für etwas Unmusikalisches erklären.

Aber dass die antike Musiktheorie die Quarte gleich der Quinte und der Octave für eine Consonanz erklärte, das scheint uns doch unmusikalisch genug zu sein.

Diese Thatsache kam allen denen äusserst gelegen, welche dem alten Griechenthume mit Forkel den Ruhm absprachen, dass dasselbe eine wirkliche Kunst der Musik ausgebildet habe. Ein

Ohr, welchem das Quartenintervall als Consonanz klingt, musste ein Barbaren-Ohr sein. Dieser Vorwurf kann nun nach Westphal's Forschungen über die thetische Onomasie der griechischen Musik nicht mehr gemacht werden, und schon aus diesem Grunde hätten alle musikalischen Philologen der Westphal'schen Entdeckung freudig zustimmen sollen, statt dieselbe mit solcher Erbitterung anzufeinden.

Wenn wir nämlich aus der Stelle des Aristoteles über die thetische Mese erfahren, dass in der Dorischen, Phrygischen, Lydischen Octavengattung die Schlüsse folgende gewesen sind:

	Dor.	Phryg.	Lyd.
Begleitungsstimme: Tonica	*a*	*g*	*f*
Melodiestimme: Unterquarte	*e*	*d*	*c*,

so werden wir gezwungen sein, die Quarte, die als Schluss der drei verschiedenen Octavengattungen erscheint, nicht als dissonirende Oberquarte, sondern als consonirende Unterquarte zu der jedesmaligen Mese oder Tonica zu fassen.

In dieser Weise würden auch wir das Quartenintervall gleich den Griechen für eine Consonanz erklären müssen: die „consonirende Quarte", von der die Griechen reden, ist die Unterdominante.

Die Octavenspecies (Harmonien) und die Klassen derselben.

Die Theorie des Aristoxenus lehrt, dass es so viel Octavengattungen gibt, als diatonische Scalenklänge innerhalb eines Octavenintervalles, nämlich sieben. Bei Bacchius p. 20 werden drei Klassen der Octavengattungen unterschieden, die Dorische, Phrygische und Lydische. Die sieben Octavengattungen werden von Aristoxenus als Eide bezeichnet. Als Classification dieser höheren Ordnung erhebt sich über den Begriffen der Eide der Begriff der drei Gene. Sieben „Octaveneide", drei „Octavengene"! Wenn wir das eine durch „sieben Octavengattungen" (wie man zu thun pflegt) übersetzen, so gebührt dem anderen die Uebersetzung „drei Octavenklassen", — „Genos" ist Klasse als die umfassendere Kategorie, — „Eidos" ist Gattung als die engere Kategorie, als Unterart. Man unterscheidet also für die verschiedenen Octaven drei Octavenklassen und sieben Octavengattungen. Von den Bezeichnungen der sieben Octavengattungen kommen die Namen Dorisch, Phrygisch, Lydisch zugleich als Bezeichnung von Octavenklassen vor. Es scheint kaum ein Bedenken zu haben, dass die Hypodorische Octavengattung der Dorischen Octavenklasse angehört; in gleicher Weise die Hypophrygische und die Hypolydische Octavengattung — die eine der Phrygischen, die andere der Lydischen Octavenklasse.

Wird in der Dorischen, Phrygischen, Lydischen Octave nicht die Hypate meson, sondern der um ein Quinten-Intervall tiefere Proslambanomenos zum Schlussklange der Melodie gemacht, oder statt des Proslambanomenos die Mese als Octave des Proslambanomenos, so wird nicht mehr Dorisch, Phrygisch, Lydisch, sondern statt dessen Hypodorisch, Hypophrygisch, Hypolydisch gesagt.

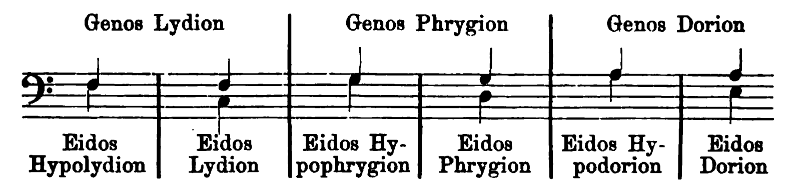
Nach der Stelle aus dem Problem des Aristoteles, welche die thetische Mese als einen in der Begleitung zum Schlusse durchaus nothwendigen Klang erklärt, wird man auch von einem Hypodorischen, Hypophrygischen, Hypolydischen Gesange, welcher mit der Tonica schliesst, anzunehmen haben, dass derselbe auch in der Begleitung am Schlusse die Tonica erfordert.

I. Dorische Harmonieklasse:
  1) Dorische Harmonie, Octave in e,
  2) Hypodorische oder Aeolische Harmonie, Octave in a.

II. Phrygische Harmonieklasse:
  1) Phrygische Harmonie, Octave in d,
  2) Hypophrygische Harmonie, Octave in g.

III. Lydische Harmonieklasse:
  1) Lydische Harmonie, Octave in c,
  2) Hypolydische Harmonie, Octave in f.

R. Westphal's Uebersetzung und Erläuterung des Aristoxenus S. 497 stellt dies übersichtlich in einer einzigen Notentabelle zusammen:



Die griechische Musik kannte hiernach gerade wie die Musik der christlichen Kirchentöne für jede Tonart eine Form mit vollkommenem und eine Form mit unvollkommenem Ganzschlusse; die erstere hat den schliessenden Dreiklang in der Octavenlage der Oberstimme, die letztere in einer anderen. Dort ist die Tonica (die erste Tonstufe) der höchste Schlusston, hier entweder die dritte oder die fünfte Tonstufe des tonischen Dreiklanges. In der griechischen Musik entspricht des Eidos Hypolydion, Hypophrygion, Hypodorion unseren vollkommenen Schlussformen; der Eidos Lydion, Phrygion, Dorion unseren unvollkommenen Schlussformen in der Quintenlage des tonischen Dreiklangs.

Die altgriechischen Harmonien.

Harmonie ist nach S. 168 der alte Terminus für Octave, gleichbedeutend mit Diapasôn. Plato bedient sich des Ausdrucks „Harmoniai“, Aristoxenus sagt, „Eidē tôn Diapasôn“ d. i. Octavenarten. Von den Aristoxenern und Ptolemaeus werden sieben Octavengattungen statuirt, verschieden durch die Aufeinanderfolge der Ganz- und Halbtöne S. 207—213. Nach der Ueberlieferung des Aristides Quintilian p. 18 gelten die Octavengattungen bei den Aelteren als Grundlagen der ethischen Verschiedenheiten, welche in der Melopöie vorkommen. Bei Ptolemäus haben die in jeder der sieben verschiedenen Octaven enthaltenen 8 Klänge folgende thetische Benennungen:

	Hyp.	Parhyp.	Lich.	Mese	Param.	Trite	Paran.	Nete
1. Dorisch	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*
2. Phrygisch	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*
3. Lydisch	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*
4. Hypodorisch	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*
5. Hypophrygisch	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*
6. Hypolydisch	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*
7. Mixolydisch	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*

Ausser diesen sieben Namen wird von Pseudo-Euklides und Aristides auch noch die Lokrische Octavengattung genannt, welche mit der Hypodorischen ein gemeinsames Diapason habe. Aus Heraklides Ponticus bei Athenaeus erfahren wir, dass man statt Hypodorisch früher den Namen Aeolisch gebraucht und dass die Lokrische Harmonie zur Zeit Pindar's und des Simonides in Ehren gestanden habe, später aber gering geachtet worden sei. Neben den übrigen Harmonien habe die Lokrische ihr eigenes Ethos. Von den 7 Octavengattungen beanspruchen die 3 ersten: Dorisch (1), Phrygisch (2), Lydisch (3), unbedingt die ihnen von Ptolemaeus gegebenen thetischen Klangnamen; die Hypodorische (4) nur dann, wenn sie mit der Lokrischen, nicht aber, wenn sie mit der Aeolischen identisch ist. Bezüglich der Hypolydischen (6) und der Mixolydischen (7) begeht Ptolemaeus entschieden für die Hypate (Dominante) und Mese (Tonica) einen Irrthum, nicht minder, wie er sich in der Annahme irrt, dass jede Octavengattung im gleichnamigen Tonos gehalten sein. In den erhaltenen Melopöien des Dionysius und Mesomedes ist dies nicht der Fall.

Am ausführlichsten ist Plato's Bericht über die Harmonien. Im dritten Buche p. 398 der Platonischen Republik wird die ethische

Verschiedenheit der Harmonien im Gespräche zwischen Sokrates und dem Musiker Glaukon erörtert.

„Sokrates: Jetzt wäre also noch übrig, von der Beschaffenheit des Gesanges und der Lieder zu reden.

Glaukon: Offenbar.

Sokrates: Werden nun nicht Alle schon von selbst finden können, was wir von diesen zu sagen haben, und wie sie sein müssen, wenn wir den vorigen Aeusserungen getreu bleiben wollen?

Glaukon (lachend): Ich, lieber Sokrates, scheine zu den Allen nicht zu gehören; denn ich vermag für jetzt wenigstens noch nicht deutlich genug zu errathen, was wir sagen müssen, doch ahne ich etwas.

Sokrates: Das vermagst Du doch ganz gewiss bestimmt zu sagen, dass ein Lied aus drei Dingen besteht, den Worten, der Harmonie und dem Rhythmus?

Glaukon: Allerdings.

Sokrates: Was nun die Worte des Liedes anbetrifft, so haben diese keine andere Beschaffenheit, als solche Worte, die nicht gesungen werden, und sie müssen nach den nämlichen Regeln, die wir vorher bestimmten, und auf gleiche Art gesagt werden.

Glaukon: Du hast Recht.

Sokrates: Und Harmonie und Rhythmus müssen der Wortbedeutung folgen.

Glaukon: Natürlich.

Sokrates: Aber Klagen und Gejammer, sagten wir, bedürfen wir nicht in unserer Rede.

Glaukon: Nein.

Sokrates: Sage mir doch, was gibt es für klagende Harmonien? Du bist ja ein Musiker.

Glaukon: Die Mixolydische, die Syntonolydische, und dergleichen mehr.

Sokrates: Diese müssen wir also ausschliessen; denn sie sind unnütz sogar unter Weibern, die auf Anstand halten; um wie viel mehr also den Männern!

Glaukon: Allerdings.

Sokrates: Aber auch die Trunkenheit ist bei den Hütern des Staates wenig anständig, ebensowenig die Weichlichkeit und die Trägheit.

Glaukon: Ohne Zweifel.

Sokrates: Welches sind nun die weichlichen und berauschenden Harmonien?

Glaukon: Die chalara Iasti und die chalara Lydisti.

Sokrates: Dürfte man, Freund, diese Harmonien mit Erfolg für Krieger anwenden?

Glaukon: Nein. Demnach scheint Dir allein nur die Doristi und die Phrygisti zulässig zu sein.

Sokrates: Ich kenne die Harmonien nicht. Aber zunächst werde jene Harmonie zugelassen, welche in Tönen die Weise eines Mannes darstellt, der entweder in der Kriegsarbeit und in jedem unerlässlichen Thun und wenn er mit Gefahren ringt, sich mannhaft zeigt, oder der, wenn er den Wunden und dem Tode entgegengeht oder in einen anderen Unfall geräth, in allen diesen Ereignissen mit gesetztem Muth und ausdauernd seinem Schicksal entgegen kämpft.

Sodann sei auch jene Harmonie zulässig, die sich für einen Mann schickt, der sich in friedlicher, nicht in nothgedrungener Arbeit befindet, — der entweder Jemanden überredet oder anflehet, sei es durch Gebet die Gottheit, oder durch Belehrung und Vorstellung einen Menschen, oder der umgekehrt den Bitten, der Belehrung und der Ueberredung eines Anderen sich nachgiebig zeigt, und der, wenn er etwas nach Wunsch ausführet, sich nicht übermüthig beträgt, sondern bescheiden und mässig sich in allen Stücken verhält und mit allen Schicksals-Fügungen zufrieden ist.

Diese beiden Harmonien, welche im Thun der Noth und in freiwilligen Handlungen, in glücklichen und unglücklichen Schicksalsfällen die Weise des Enthaltsamen und Mannhaften am befriedigendsten in Tönen darstellen, diese beiden Harmonien sollen zugelassen werden.

Glaukon: Diese beiden Harmonien, welche Du angewandt wissen willst, sind genau die nämlichen, welche ich soeben genannt habe."

Hier werden nach dem Eindrucke, welchen die Musik, je nachdem die eine oder die andere Harmonie zur Anwendung kommt, auf die Seele des Zuhörenden macht, drei Kategorien unterschieden: die Harmonien der ersten und der zweiten Kategorie sind im Platonischen Idealstaate für die Jugenderziehung nicht zulässig, zulässig sind blos die Harmonien der dritten Kategorie:

I. Harmonien der Wehmuth und des Jammers:
 die Mixolydische Harmonie,
 die Syntonolydische Harmonie
 und andere Harmonien der Art.

II. Harmonien der Weichlichkeit und Ueppigkeit:
 die chalara Iasti,
 die chalara Lydisti.

III. Harmonien, welche im Staate zulässig sind:
 die Dorische Harmonie, die Harmonie des gottergebenen Charakters,
 die Phrygische Harmonie, die Harmonie des religiösen Gemüthes.

Die Politik des Aristoteles tadelt an diesem Abschnitte der Platonischen Republik, dass Sokrates die Phrygische Harmonie für die Erziehung gelten lassen wolle; denn „wenn ein Bacchantentanz oder eine ähnliche Bewegung dargestellt werden soll, so wird unter den Instrumenten am meisten die Flöte, unter den Tonarten am meisten die Phrygische gebraucht. Beide sind geeignet, Leidenschaften zu erwecken und das Gemüth in Taumel zu versetzen." „Dagegen gestehen Alle von der Dorischen Tonart, dass sie diejenige ist, welche Ruhe und Beharrlichkeit am besten darzustellen vermag und also vor allen übrigen Harmonien den Charakter der Männlichkeit und des Muthes am meisten zu eigen hat. Gesänge also, welche in der Dorischen Harmonie gehalten sind, eignen sich am meisten, der Jugend vorgeführt zu werden."

„Eher als die Phrygische — meint Aristoteles — hätte Plato die Lydische Harmonie als zulässig bezeichnen können, die sich ganz besonders für die Jugend zieme und für Anstand und Zucht vor allen geeignet sei.

Die aneimene Iasti und die aneimene Lydisti verwerfe Sokrates deshalb, weil sie berauschender Natur sei. Dabei habe er die Natur des Rausches nicht richtig beachtet, denn der Rausch mache heftig, ausgelassen und wild, jene Harmonien aber hätten die Wirkung, dass der Zuhörer erschlafft, abgespannt und gleichsam ermattet werde. Es sei nicht unschicklich, dass man auch Melodien solcher Tonarten anwende.

Aristoteles spricht hier nur von denjenigen Harmonien, welche auch die Stelle der Platonischen Republik aufgeführt hatte, in der Terminologie nur darin abweichend, dass er statt des Platonischen Ausdruckes „chalara" (chalara Iasti, chalara Lydisti) die dem Sinne nach gleichbedeutende Bezeichnungsweise „aneimene" gebraucht; denn sowohl der eine wie der andere Ausdruck bedeutet „nachgelassen" d. i. tiefer gestimmt. Aus demjenigen, was Aristoteles über die „Lydisti" bemerkt, geht hervor, dass weder Plato's „chalara Lydisti" noch Plato's „Syntonolydisti" — jene eine wehmüthige, diese eine weichliche Harmonie — mit der von Aristoteles als „Lydisti" bezeichneten Harmonie, die sich ganz besonders für Zucht und Anstand, für die Jugendbildung eigne, zusammenfällt. Wie sich aus dem oben S. 232 angegeben Quellen-Berichte ergibt, ist die Lydisti eine in c beginnende Octavengattung; die chalara Lydisti Plato's (bei Aristoteles aneimene Lydisti) muss also eine andere als die in c beginnende Lydisti sein, ebenso auch Plato's Syntonolydisti. Pollux 4, 7, 8 gebraucht den Terminus „syntonos Lydisti"; welcher nachweislich mit Plato's Syntonolydisti identisch ist.

Was Aristoteles in der Politik über die Harmonien Plato's sagt, kann als der älteste Commentar über jene Platonische Stelle

angesehen werden. Dem Zeugnisse des Suidas zufolge schrieb auch der unter Hadrian lebende Musiker Dionysius von Halikarnass einen Commentar zu der über die Harmonien handelnden Stelle der Platonischen Republik. Vermuthlich geht auf diesen Commentar zurück, was in dem Plutarchischen Musikdialoge 15. 16. 17 über die betreffende Stelle im dritten Buche der Platonischen Republik mitgetheilt wird. Diesen Mittheilungen zufolge scheint es, als ob bereits Aristoxenos über diese Stelle Plato's geschrieben hat. Der Plutarchische Musikdialog berichtet Folgendes:

„Die Alten haben sich nun auch in der Musik, wie in allen ihren übrigen Künsten, von der Rücksicht auf das Würdevolle leiten lassen, während die Neueren, die Würde der Kunst aus den Augen lassend, an Stelle jener kräftigen, himmlischen und den Göttern wohlgefälligen eine entnervende und tiradenhafte Musik auf die Bühne bringen. Darum ist auch Plato im dritten Buche seiner Politik über eine solche Musik von Unwillen erfüllt."

„Die Lydische Harmonie verwirft er wegen ihrer zu hohen Tonlage und weil sie für Klagemelodien geeignet ist. So soll auch ihr erster Ursprung ein threnodischer gewesen sein. Denn Aristoxenos sagt in seinem ersten Buche über die Musik, dass zuerst Olympos einen Threnos auf Pytho in Lydischer Harmonie für das Aulosspiel gesetzt habe. Einige nennen den Anthippos als den Erfinder derselben, Pindar sagt in seinen Paeanen, dass Anthippos zuerst bei der Hochzeit der Niobe den Chor ein Lydisches Lied habe singen lassen..." Für diese Stelle des Plutarchischen Musikdialoges ist auf Pollux 4, 7, 8 zu verweisen. Dort heisst es: „Eine auletische Harmonie ist die Doristi, die Phrygisti, die Lydische, die Ionische, die syntonos Lydisti, die Erfindung des Anthippos." Die Parallelstelle des Pollux lässt keinen Zweifel mehr obwalten, dass die von Plutarch als „Lydios" bezeichnete Harmonia, die „Erfindung des Anthippos", mit der syntonos Lydisti identisch ist. Die bei Plutarch vorkommende Angabe, sie sei für Klagemelodien geeignet, sind Worte Plato's; was über die zu hohe Tonlage derselben bei Plutarch gesagt ist, findet sich nicht bei Plato: es muss dies von Aristoxenus herrühren, auf welchen sich Plutarch als seine Quelle bezüglich der in Rede stehenden Platonischen Harmonie beruft.

Plutarch fährt fort:

„Die Mixolydische Harmonie hat etwas Schmerzvolles und eignet sich deshalb für die Tragödien. Aristoxenus sagt, dass die Mixolydische Harmonie durch Sappho erfunden sei, von welcher sie die Tragiker entlehnt und mit der Dorischen vereint hätten, da die Doristi einen grossartigen und würdevollen, die Mixolydisti einen wehmüthigen Charakter habe, beide Gegensätze aber in der Tragödie vereint seien. In seinen geschichtlichen Commentaren

über Musik aber sagt Aristoxenus, dass der Aulete Pythokleides der Erfinder der Mixolydischen Harmonie sei; weiterhin aber habe dann wieder der Athener Lamprokles gefunden, dass die Mixolydische Scala nicht an derjenigen Stelle die Diazeuxis hat, wo dies fast Alle annahmen, sondern vielmehr im höchsten Intervalle der Scala, und demzufolge habe er die Mixolydische Scala in ihrer jetzt üblichen Form von der Paramese bis zur Hypate hypaton aufgestellt.

„Die epaneimene Lydisti, welche der Mixolydischen entgegengesetzt, aber der Iastischen nahe verwandt ist, soll eine Erfindung des Atheners Damon sein.

„Da von diesen vier Harmonien die erste und die zweite zu wehmüthig, die dritte zu aufgelöst (ausgelassen) ist, so hat sie Plato verworfen und die Dorische vorgezogen.“ Wie unsere Stelle des Plutarchischen Musikdialoges Plato's „Syntonolydisti“ schlechthin als „Lydios harmonia“ bezeichnet wird, so ist dort statt Plato's „chalara Iasti“ schlechthin „Ias“ gesagt, während Plato's „chalara Lydisti“ von Plutarch „epaneimene Lydisti“ (vgl. „aneimene Lydisti“ bei Aristoteles oben S. 235) heisst. Endlich heisst es in der Stelle Plutarch's:

„Plato hat die Dorische Harmonie als die für kampfes- „muthige und gesittete Männer geeignete vorgezogen, obwohl es „ihm, wie Aristoxenus im zweiten Buche seiner musischen „Commentare sagt, sicherlich nicht unbekannt war, dass auch „in jenen Harmonien manches liegt, was dem Gedeihen der „Staaten förderlich ist*); war ja doch Plato, der den Athener „Drako und den Akragantiner Metellos gehört hatte, in der „musischen Kunst wohl bewandert. Doch weil, wie gesagt, in „der Dorischen Harmonie ein besonders würdevoller Charakter „liegt, so hat er die Dorische vorgezogen. Wohl wusste er, dass viele „Dorische Parthenien von Alkman, Pindar, Simonides und Bak- „chylides componirt sind, und dass auch Prosodien und Päane „und früher auch sogar Klagegesänge der Bühne und gewisse „erotische Compositionen in Dorischer Harmonie gesetzt sind. „Doch genügten ihm die Compositionen auf Ares und Athene „und die Spondeia.

„Auch in Bezug auf die Lydische und Iastische Harmonie „war er nicht unerfahren, denn er wusste, dass sich die Tragödie „derselben bedient.“

Wir haben vorher die wichtigsten Punkte des Gespräches mitgetheilt, welches Plato in der Republik zwischen Sokrates und Glaukon über die Harmonien gehalten werden lässt.

In der Erörterung des Rhythmus kommt Plato noch einmal

*) Dasselbe sagt bezüglich der chalara Iasti und der chalara Lydisti auch Aristoteles in der vorher angeführten Stelle seiner Politik.

auf die Harmonien zurück. Sokrates sagt dort zu Glaukon: „Welches die Rhythmen eines wohlgeordneten und mannhaften Lebens sind, das zu sagen kommt Dir zu, o Glaukon, wie Du vorher die Harmonien aufgezählt hast.“ Darauf sagt Glaukon: „Ich kann es nicht. Denn dass es drei Rhythmusarten gibt, wie es bei den Klängen vier Arten sind, aus welchen sämmtliche Harmonien sich ergeben, das habe ich erfasst und kann es wohl sagen; aber wie sich in gewissen Rhythmen gewisse Lebensweisen darstellen, dies zu sagen vermag ich nicht.“

Es ist ein grosses Verdienst von R. Westphal, dass er in der soeben erschienenen dritten Auflage der griechischen Rhythmik auf diese Aussage Plato's, dass die Harmonien in vier Klassen zerfallen, nachdrücklich aufmerksam gemacht hat. Aber ich vermag nicht ihm darin beizustimmen, dass diese vier Klassen der Harmonien die Doristi, Phrygisti, Lydisti, Lokristi sein sollen. Westphal selber sagt in der Anmerkung S. 238: „Das vierte Eidos wird schwerlich ein anderes als die Lokristi sein, obwohl dieselbe von Plato unter den Harmoniai nicht namentlich aufgeführt wird.“ Zur Zeit Plato's war die Lokrische Harmonie, welche sich in der Pindarischen Epoche einer grossen Beliebtheit erfreute, in der praktischen Musik ausser Gebrauch gekommen vgl. oben S. 233. Dies müssen wir nothwendig aus der bei Athenaeus aufbewahrten Stelle des Heraklides Ponticus, Plato's jüngerem Zeitgenossen schliessen. Dass von den vier Harmonieklassen Plato's die erste durch die Doristi, die zweite durch die Phrygisti, die dritte durch die Lydisti gebildet wird, darin darf man getrost der Annahme Westphal's beistimmen. Aber zur Ermittelung der vierten Harmonieklasse wird man nothwendig die von Plato selber im Laches p. 188 gegebene Erklärung Plato's herbeiziehen müssen, wonach die Doristi das Ideal eines wackern Mannes darstellt, „aber nicht die Iasti, nicht die Phrygisti, nicht die Lydisti, sondern blos diejenige, welche die allein Hellenische Harmonie ist.“

Die Doristi, die Iasti, die Phrygisti, die Lydisti bezeichnen die vier von Plato statuirten Eide der sämmtlichen Harmonien.

Was bedeutet Plato's Ausdruck: „Eide der Harmonien?“ Dem Wortlaute nach könnte er mit dem Aristoxenischen „Eidē Diapasôn“ identisch zu sein scheinen, denn Harmonie ist genau dasselbe wie Diapasôn, d. i. Octave. Aristoxenus beginnt seinen Abschnitt über die Quarten-, Quinten-, Octavensysteme mit den Worten (zweite Harmonik § 110): „Jetzt ist zu erörtern, worin der Unterschied der Systeme nach dem Schema besteht — es ist einerlei, ob wir Schema oder Eidos sagen, denn beide Namen beziehen wir auf dasselbe.“ Durch die letztere Bemerkung wird der Leser darauf aufmerksam gemacht, dass Aristoxenus das Wort „Eidos“ in einem anderen Sinne als seine

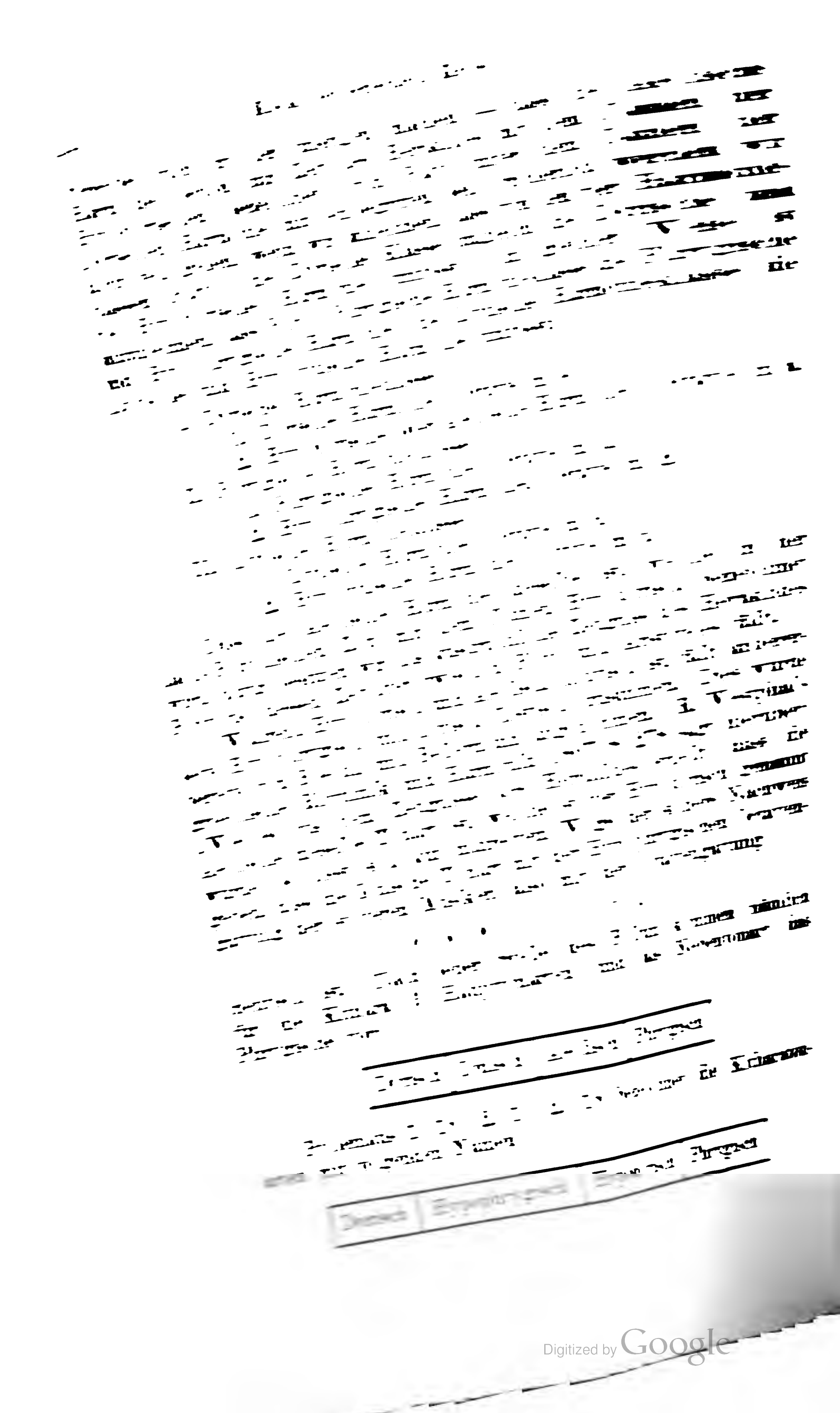
Vorgänger gebraucht. Wenn Plato sagt, „es gibt drei Eidē der Rhythmen", so meint er damit, was Aristoxenus „rhythmische Genē" nennt. „Eidos" ist bei Plato die generelle Kategorie, der umfassendere Gattungsbegriff; bei Aristoxenus wird „Eidos" für die speciellere Kategorie gebraucht, während von ihm für die umfassendere Kategorie der Terminus „Genos" angewandt wird: Bei ihm entspricht das Wort Genos etwa unserem „Klasse", „Eidos" etwa unserem „Species". Wollten wir das Platonische „Eidē" der Harmonien auf den Sprachgebrauch des Aristoxenus zurückführen, so müssten wir dafür sagen „Genē der Harmonien oder der Octaven", nach unserem deutschen Sprachgebrauche „Harmonien- oder Octavenklassen, während das Aristoxenische „Eide der Octaven" unserem „Octavenspecies" entsprechen soll. Das Platonische „Octaveneidos" umfasst mehrere der Aristoxenischen „Octaveneidē." Wenn Aristoteles in der Politik 4, 3, um ein Beispiel von einer weiteren und einer engeren Kategorie zu geben, ein Beispiel für Klasse und deren Unterarten, auf die Tonarten verweist, so hält er die Terminologie der Platonischen Republik fest. „Aehnlich verhält es sich, wie einige Musiker sagen, auch bezüglich der Harmonien, indem sie hier zwei Eidē, die Doristi und die Phrygisti statuiren, dagegen alle übrigen Melopöien die einen Doria, die anderen Phrygia nennen. Das sind ebenfalls Harmonieklassen, von deren jede mehrere Octavenspecies in sich fasst; eine jede der beiden Harmonieklassen hat ihren besonderen Namen nach einer der Octavenspecies, d. i. nach einer Harmonie im engeren Sinne; die eine Octavenklasse wird nach der Dorischen, die andere nach der Phrygischen Octavenspecies benannt. Wir unterlassen darauf einzugehen, wie sich die zwei von den Musikern der Aristotelischen Zeit statuirten Harmonieklassen zu den vier Harmonieklassen Plato's verhalten; über die zwei Harmonieklassen des Aristoteles vgl. Bellermann's Anonymus p. 38.

Folgendes dürfen wir als Plato's Auffassung hinstellen:

Es gibt vier Harmonieklassen, unter denen an erster Stelle die Dorische, Phrygische, Lydische Harmonieklasse stehen, an letzter etwa die Iastische (d. i. die Ionische) Harmonieklasse. Wie sind diesen umfassenderen Klassen die einzelnen Harmonien unterzuordnen? Bereits Bellermann macht auf die Thatsache aufmerksam, dass Plato nirgends der Aeolischen Harmonie Erwähnung thut, jener Harmonie, die doch bei Pindar und überhaupt in der classischen Musik der Griechen eine so überaus hervorragende Stellung einnimmt.*) Bellermann ist der Ansicht — wir müssen

*) Vgl. unten S. 241 die Worte des Pratinas, „denn allen kühnen Sangesmeistern geziemt Aioliens Harmonie."





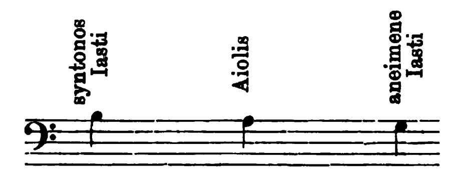
Ist also das Hypodorische wie wir wissen mit dem Aeolischen, so ist das Hypophrygische mit dem Ionischen identisch.

Aus einem Chorliede des alten Dithyrambikers Pratinas, eines älteren Zeitgenossen des Pindar und Aeschylos, ist folgendes Bruchstück erhalten:

> Nicht die syntonos Iasti, nicht die aneimena sei
> dein Streben, nein, bebau das Feld, gelegen in der Mitte:
> erklingen lass die Aiolis;
> denn allen kühnen Sangesmeistern geziemt Aioliens Harmonie.

Vgl. R. Westphal griechische Rhythmik u. Harmonik, 1867 S. 285.

„Hier ist von drei Octavengattungen die Rede; in der Mitte der syntonos und aneimene Iasti liege die Aiolis, für welche sich Pratinas unter Zurückweisung der beiden Iastischen entscheidet. Die Aiolis beginnt in a; sie liegt zwischen der aneimene und der syntonos Iasti. Hiernach sind die drei Harmonien, von denen Pratinas spricht, folgende:



H. Bellermann in der zweiten Auflage des Contrapunktes S. 80 meint in seiner Besprechung der vorliegenden Stelle, unter der Aiolis müsse die Harmonie in *e* verstanden werden. Vielmehr ist dies eine Harmonie, welche von Pratinas gewiss nicht anders als von Pindar mit dem Namen „Doris“ aber nicht als „Aiolis“ bezeichnet sein würde.

Dagegen gebührt demselben Forscher volle Anerkennung, dass er die lokrische Harmonie richtig bestimmt hat, S. 79: „Eine Nebentonart der Scala in *d* ist die lokrische, welche den Umfang der hypodorischen Octavengattung hat, sich offenbar aber durch eine andere Tetrachord-Eintheilung unterscheidet:

phrygisch
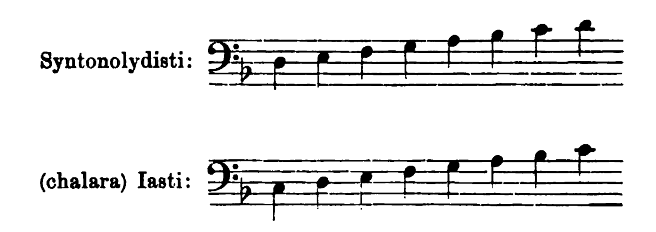
a — *h* - *c* — *D* — *e* - *f* — *g* — *a* — *h* - *c* — *d*.

lokrisch

Auf S. 80 desselben Werkes heisst es: „Nun ist noch der böotischen Octave Erwähnung zu thun, von welcher uns aber nicht überliefert ist, welcher Octavengattung sie angehört. Vom Scholiasten zu des Aristophanes Rittern wird sie als eine der dorischen,

phrygischen, lydischen u. s. w. ebenbürtige bezeichnet, und Suidas berichtet sogar, Terpander habe einen Nomos boeotios componirt. Hiernach muss sie eine gute, sogar auf dorischen Tetrachorden beruhende Tonart gewesen sein, so dass wir sie wohl als die noch nicht benannte plagiale Form der Aeolischen ansehen können, nämlich als Octave in *e*.“ Bezüglich des letzteren Satzes können wir nicht zustimmen, denn die Octave in *e* ist vielmehr die plagiale Doristi.

Nunmehr werden wohl sämmtliche bei den alten Schriftstellern vorkommenden Notizen über die griechischen Harmonien durchmustert sein ausser der Stelle, welche sich bei Aristides über die Harmonien der Platonischen Republik findet. R. Westphal hat diese Stelle zuletzt in der Musik des griechischen Alterthums S. 97 ff. besprochen. Aristides führt für jede der sechs Platonischen Harmonien die betreffende Octavenscala in griechischen Noten aus, die (chalara) Lydisti im Hypolydischen Tonos (Scala ohne Vorzeichnung), die übrigen im Tonos Lydios (Transpositionsscala mit einem *b*). Westphal kommt auch hier zu dem Resultate, welches er zuerst in der alten und mittelalterlichen Musik 1865 veröffentlicht hatte, dass in den Notenscalen des Aristides durch ein Versehen des Abschreibers die Zuschriften Syntonolydisti und (chalara) Iasti ihre Stelle vertauscht hätten. Schon Friedrich Bellermann in seinen Tonleitern und Musiknoten der Griechen S. 65—68 vermuthet, dass die Syntonolydische und Iastische Harmonie bei Aristides nicht in der Ordnung sei. Bei der von Westphal vorgenommenen Umstellung ergeben sich für diese Harmonien folgende Scalen:



Bisher hat noch Niemand gegen diese kritische Besserung Westphal's eine Einwendung gemacht und auch in der vorliegenden Darstellung muss daran festgehalten werden. Bei der Vorzeichnung mit einem *b* besteht also die Syntonolydisti in der Scala *d*—*d*, die (chalara) Iasti in der Scala *c*—*c*; bei einer Transpositionsscala ohne Vorzeichnung besteht die Syntonolydisti in der Octavengattung *a*—*a*, die (chalara) Iasti in der Octavengattung *g*—*g*.

Wir geben die Anfangsklänge der griechischen Harmonien nach der Transpositionsscala ohne Vorzeichen, indem wir jene Klänge zugleich als Hypate, Mese, Trite der Thetischen Onomasie kennzeichnen:

	Hypate.	Mese.	Trite.
Dorische Harmonieklasse.	*e* Doristi.	*a* Aiolisti, Hypodoristi.	*c* Boiotisti.
Phrygische Harmonieklasse.	*d* Phrygisti.	*g* chalara (aneimene) Iasti, Hypophrygisti.	*h* syntonos Iasti, Mixolydisti.
Lydische Harmonieklasse.	*c* Lydisti.	*f* chalara (aneimene) Lydisti, Hypolydisti.	*a* syntonos Lydisti.
Lokrische Harmonieklasse.	*a* Lokristi.		

Wir transponiren nunmehr die vorstehenden Klänge aus der Transpositionsscala ohne Vorzeichen in die moderne Transpositionsscala mit einem *b*. Dies ist der bei den Alten sogenannte Tonos Lydios, welcher dem Plato sehr wohlbekannt war (vergl. oben S. 178), in welchem fünf der von Aristides zur Erläuterung der Platonischen Harmonien mitgetheilten Harmoniescalen gehalten und in welchem sämmtliche uns aus dem Alterthume überkommenen Melodien geschrieben sind:

	Hypate.	Mese.	Trite.
Dorische Harmonieklasse.	*a* Doristi.	*d* Aiolisti Hypodoristi.	*f* Boiotisti.
Phrygische Harmonieklasse.	*g* Phrygisti.	*c* chalara (aneimene) Iasti Hypophrygisti.	*e* Syntonos Iasti. Mixolydisti.
Lydische Harmonieklasse.	*b* Lydisti.	*b* chalara (aneimene) Lydisti Hypolydisti.	*d* Syntonos Lydisti.
Lokrische Harmonieklasse.	*d* Lokristi.		

Harmonien der Trite.

Plato's Aufzählung der Harmonien beginnt mit denjenigen, welche die thetische Trite zum Grundtone der betreffenden Octave haben. Plato bezeichnet dieselben als zu wehmüthig, denen daher zum Platonischen Idealstaate der Zugang verschlossen sein soll, obschon dem Plato (Plutarch macht ausdrücklich darauf aufmerksam)

wohl bekannt war, dass in der Tragödie diese Harmonien so gut wie unentbehrlich waren. Zu diesen threnodischen Harmonien zählt Plato an erster Stelle die Mixolydisti, an zweiter die Syntonolydisti. Statt des Namens Mixolydisti sagt der alte Dichter Pratinas syntonos Iasti in den auf S. 241 mitgetheilten Versen. Man liess auch den Zusatz syntonos fort und sprach schlechthin von der thränenreichen Iastischen oder Ionischen Harmonie, so klagt der Chor in den Hiketiden des Aeschylus:
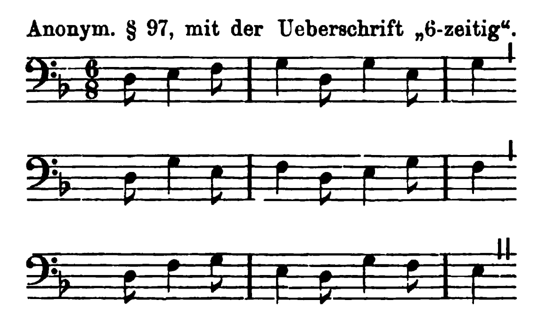
> Fern den Gestaden des Neilos entstammt, mein jugendlich Antlitz
> werd' ich beim klagenden Sang ionischer Lieder zerfleischen.

Weshalb für die nämliche Harmonie in *h* zwei verschiedene Benennungen, syntonos Iasti und Mixolydisti? Das wird schwerlich zu sagen sein — wissen wir doch, dass der Name Mixolydisti anfänglich keineswegs feststand; wir haben ja darüber das Zeugniss des Aristoxenus, nach welchem die Mixolydisti von Sappho erfunden, aber erst von Pythokleides oder gar von Lamprokles theoretisch festgestellt worden ist.

Da die auf uns gekommenen Reste der griechischen Melopöien sämmtlich im Tonos Lydios (Transpositionsscala mit einem *b*) gesetzt sind, so müsste, wenn darunter Mixolydische und Syntonolydische Melodien enthalten wären, jene mit dem Klange *e*, diese mit dem Klange *d* schliessen. Ein günstiges Schicksal hat gewollt, dass unter den kleinen Instrumentalstücken des von Bellermann herausgegebenen Anonymus sowohl ein in *e* wie ein in *d* schliessendes Beispiel sich findet. Mit dem besten Willen wird man nicht umhin können, diese Beispiele der Mixolydischen und der Syntonolydischen Harmonie zuzuweisen.

Mixolydisch.
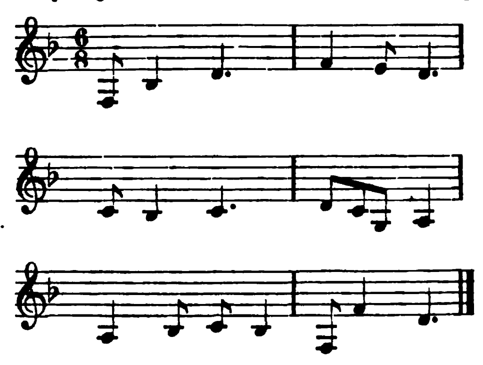
Anonym. § 97, mit der Ueberschrift „6-zeitig".



Die Anfangsnote ist im griechischen Texte mit dem rhythmischen Zeichen der Irrationalität versehen, vergl. oben S. 127.
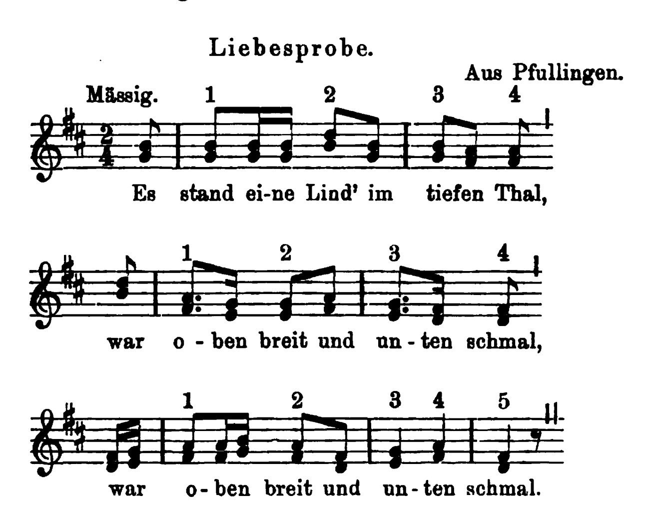
Syntonolydisch.

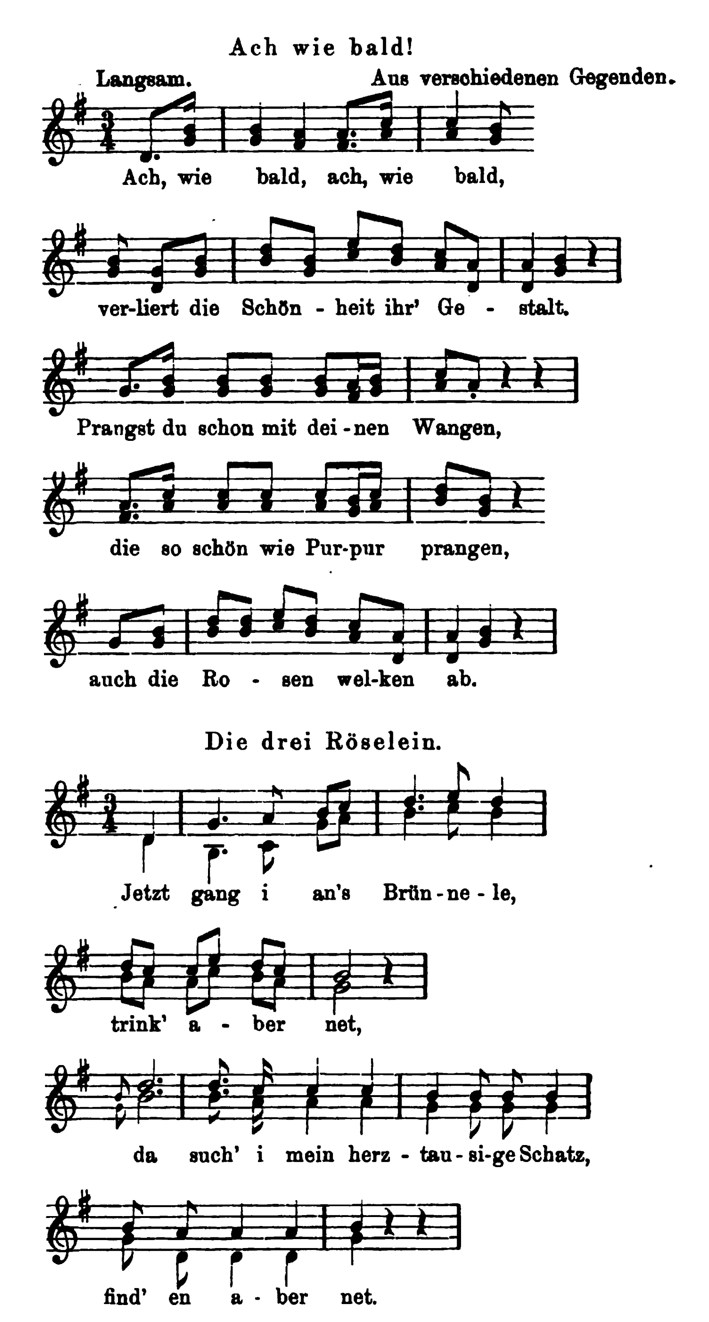
Anonym. § 104, mit der Ueberschrift „6-zeitig“.



Die beiden vorliegenden Musikbeispiele gehören entschieden der Dur-Tonart an, und zwar gehen beide in der Dur-Terz aus. Hat auch die moderne Musik dergleichen Bildungen aufzuweisen? Von Melodieschlüssen auf der Mediante (der Terz) sagen die musikalischen Lehrbücher — wenigstens direct — nichts. Und doch haben diese Schlüsse im deutschen Volksliede eine ungemeine Wichtigkeit. Vor allem sind es die schwäbischen Volkslieder, in welchen die Schlüsse auf der Dur-Terz ausserordentlich häufig vorkommen. In Ernst Meier's „Schwäbischen Volksliedern mit ausgewählten Melodien“ liefert der Anhang „Melodien zu den Volksliedern“ S. 411 bis 431 viele Beispiele dieser Art, von denen hier folgende citirt sein mögen:
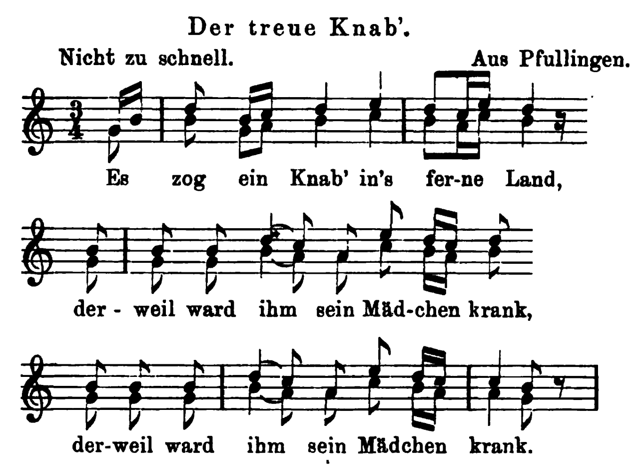
Liebesprobe.



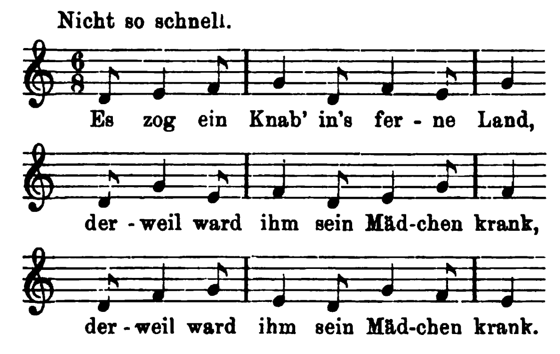

Ach wie bald!
Langsam.
Aus verschiedenen Gegenden.
Ach, wie bald, ach, wie bald,
ver-liert die Schön - heit ihr' Ge - stalt.
Prangst du schon mit dei-nen Wangen,
die so schön wie Pur-pur prangen,
auch die Ro - sen wel-ken ab.
Die drei Röselein.
Jetzt gang i an's Brün-ne - le,
trink' a - ber net,
da such' i mein herz - tau-si-ge Schatz,
find' en a - ber net.

Alle diese Melodien schliessen in der Terz unseres gewöhnlichen modernen Dur. In der Terz des Mixolydischen Kirchentones schliesst folgendes Lied aus Pfullingen:

Der treue Knab'.
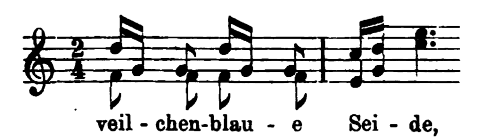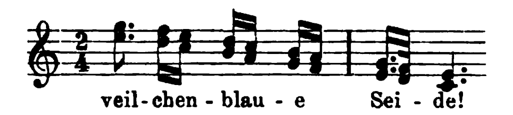


Dieses Pfullinger Lied, dem auch in der volksmässigen zweiten Stimme der Klang *fis* (der Leitton) fehlt, trifft ganz und gar mit der Mixolydisti des Anonymus zusammen. Zum besseren Verständniss legen wir der Mixolydischen Melodie des Anonymus den Text des Pfullinger Lied unter:
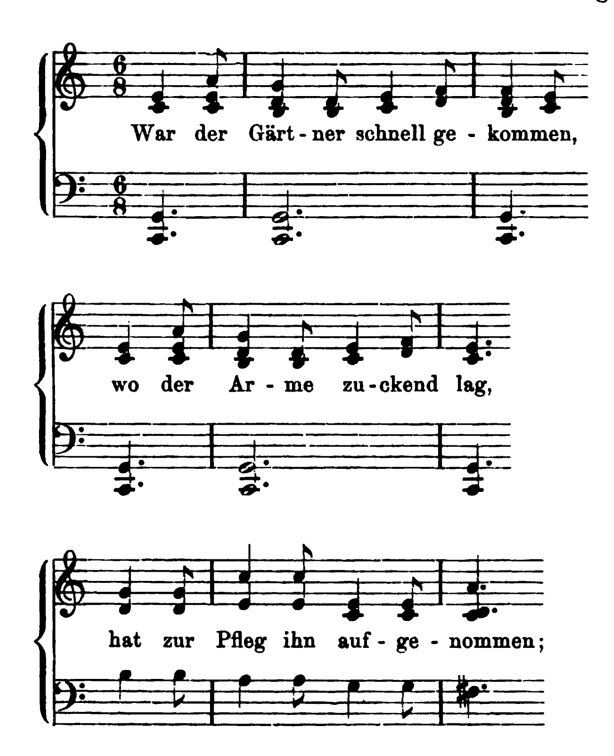


Wenn das Brautjungfernlied so populär geworden ist, so besteht der Grund davon nicht zum wenigsten darin, dass der Componist die in den Weisen des Volkes üblichen Terzenschlüsse für jede der beiden Hälften des ersten und dritten Verses, für den zweiten Vers und für jeden der beiden letzten Verse angewandt hat. Dass er dies mit künstlerischem Bewusstsein gethan hat, wird Niemand bezweifeln.
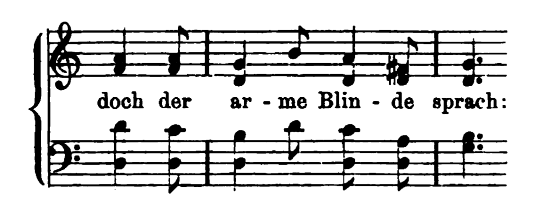
Die beiden Schlussverse der Brautjungfern gehen jeder in der Dur-Terz aus
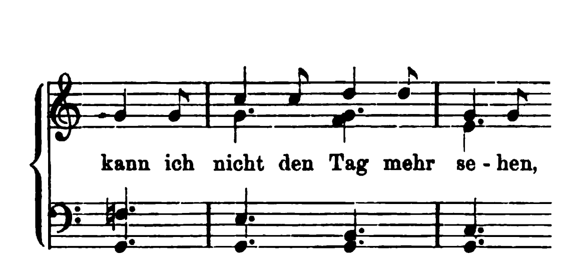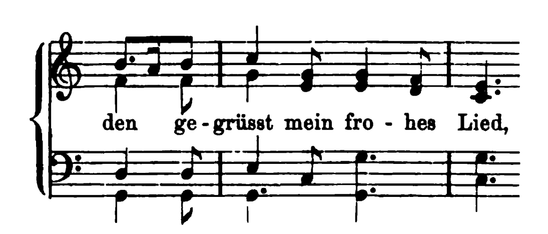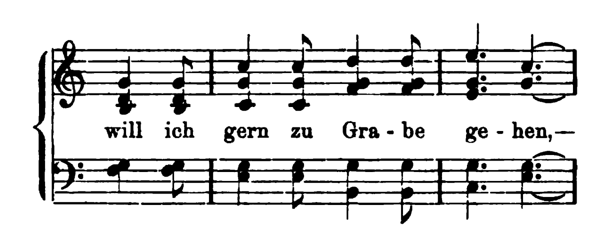




Auch unter den tiefempfundenen, ganz in der Weise des Volksliedes gehaltenen Kinderliedern Carl Reinecke's ist der Melodieschluss in der Terz mehrfach angewendet, gewiss nicht ohne Absicht in dem Liede „vom armen Finken im Baumzweig".
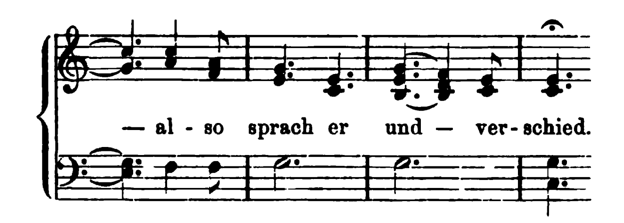



doch der ar - me Blin - de sprach:
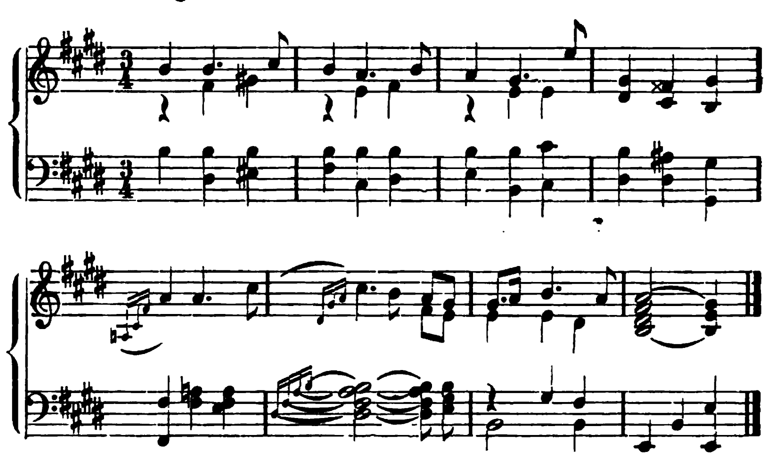

kann ich nicht den Tag mehr se - hen,


den ge - grüsst mein fro - hes Lied,


will ich gern zu Gra - be ge - hen,—


— al - so sprach er und — ver - schied.

Beethoven's drittletzte Claviersonate op. 109 schliesst mit einem E-dur Andante molto cantabile ed espressivo, dessen letzte vier Takte folgende sind:



Der Schluss der Melodie in der Dur-Terz wird in diesem Finale Beethoven's so häufig wiederholt, dass er dem Zuhörer recht nachdrücklich zum vollen Bewusstsein gebracht wird. Sollte es Beethoven ohne Absicht gethan haben, dass er den Schluss auf der Dur-Terz so häufig in einem Tonstücke zur Anwendung bringt, welches er als „Gesangvoll, mit innigster Empfindung“ bezeichnet, und welches ganz entschieden den Charakter eines sentimentalen Liedes hat? Oder ist Beethoven hier auf dem Wege, seiner Musik eine Form des Volksliedes anzueignen, welche recht eigentlich als Ausdruck der Wehmuth gilt und auch dem Gefühle des classischen Griechenthums eine wehmüthige Stimmung bezeichnete? Und hätte auch Beethoven niemals einen solchen Versuch gemacht, so müsste doch schon allein die Parallele unseres deutschen, namentlich unseres schwäbischen Volksliedes eine hinreichende Gewähr sein, dass die mixolydische und syntonolydische Harmonie Plato's Bezeichnung „Harmonien der Wehmuth“ mit Recht verdienen, wenn sie, wie aus den alten Quellen unwiderleglich hervorgeht, die Melodie in der Dur-Terz abschliessen.

In einer Recension der neuesten Westphal'schen Schrift über griechische Musik, unterzeichnet: Strassburg, Carl van Jan (Calvary's Philologische Wochenschrift 1883, Nr. 43) lese ich: „Ermuntert durch die ihm von Westen her (durch Herrn A. F. Gevaert, in Frankreich Director der grossen Pariser Oper, in Belgien Director des Brüsseler Conservatoriums) gewordene Zustimmung baut unser Verfasser das Trinitatissystem (thetische Hypate, Mese und

Trite) noch immer weiter aus . . . Wenn diesen Hallucinationen gegenüber die deutschen Gelehrten sich ablehnend verhalten, braucht sich Westphal nicht zu wundern; auch wer sich von persönlicher Feindseligkeit vollkommen frei weiss, wird diesem beharrlich weiter gesponnenen System von Irrlehren mit starkem Misstrauen, wohl auch mit einiger inneren Entrüstung gegenüber treten." Da Herr C. v. Jan ein Bewohner des bilinguen Elsass ist, mag man entschuldigen, wenn derselbe den Gegensatz der beiden Nationalitäten zur Linken und zur Rechten in den Streit über die griechische Musik hineinzieht. Schreiber dieses gehört weder dem romanischen noch dem germanischen Völkerstamme an. Von Kindheit an kam er in der polyglotten Nevastadt in gleich häufige Berührung mit der dortigen französischen wie der deutschen Kolonie und hatte dort wohl die Ansicht gewonnen, dass von den Ausländern bei den Deutschen mehr Besonnenheit als bei ihren westrheinischen Nachbarn zu finden sei. Das Urtheil der beiderseitigen Gelehrten über Westphal's Forschungen scheint mir nicht geeignet, meiner in der Heimath gewonnenen Ansicht zur Bestätigung zu dienen.

In dem Aufsatze über die Tonarten der alten Griechen (Chrysander's Musikalische Zeitung 1878, Nr. 47) sagt Carl v. Jan: „Nachdem diese Lehre von Leuten wie Westphal und Gevaert — denn Letzterer theilt vollkommen Westphal's Ansicht — einstimmig verkündet wird, ist Gefahr vorhanden, dass sie als die allgemein gültige angesehen und als sichere Thatsache in Wort und Schrift weiter verkündet wird. Was mag nur den sonst so besonnenen Gevaert veranlasst haben, in diesen Irrthum mit einzustimmen? — Es scheinen hauptsächlich Vergleiche mit dem gregorianischen Choral daran schuld zu sein."

Ich denke, „der sonst so besonnene Gevaert" wurde wohl durch etwas Anderes veranlasst, der Auffassung Westphal's zuzustimmen. Nicht blos um eine weittragende Entdeckung zu machen, dazu bedarf es der Genialität; es ist ebenso nur der Genialität gegeben, die Entdeckung eines genialen Mannes sofort freudig zu begrüssen; nur er ist fähig, unter dem vielen Mittelmässigen, was auf demselben Gebiete geleistet wird, sie als solche zu erkennen. Der westrheinische Gevaert ist von Gott mit dieser Genialität begnadet, die weniger begnadeten kommen langsamer zu Gevaert's Erkenntniss, allmählig aber werden auch sie sich von der hohen Vortrefflichkeit der Westphal'schen Entdeckungen überzeugen.

In demselben Aufsatze sagt C. v. Jan: „Schon 1866 ist es von A. Ziegler im Lissaer Schulprogramm S. 3 ausgesprochen, dass „Westphal sich zu sehr von modernen musikalischen Anschauungen leiten lasse". Ziegler sagt das in der Fehdeschrift gegen Westphal's Interpretation der thetischen Onomasie des Ptolemäus:

weil der durch Besonnenheit und Gewissenhaftigkeit ausgezeichnete Forscher Friedrich Bellermann von der thetischen Onomasie eine andere Erklärung gegeben habe, so werde Westphal's Interpretation unmöglich richtig sein. Man müsse zu ermitteln suchen, auf welcher von beiden Seiten das Richtige sei. Damit Ziegler den Resultaten Westphal's widersprechen kann, muss Ziegler den von Wallis nach elf Handschriften herausgegebenen Text des Ptolemäus gegen alle philologische Kritik umändern. Ziegler selber glaubt, er habe den Text emendirt. Aber seine Aenderungen sind nur der Beweis eines nicht gut zu heissenden Verfahrens, wie es sich die Philologie bei anderen griechischen Schriftstellern glücklicher Weise nicht hat zu Schulden kommen lassen. In seinem Aristoxenus 1883, S. 359—382 ist dies von Westphal eingehend nachgewiesen. So lange ihm nicht bewiesen ist, dass nicht die von Wallis herausgegebenen Tabellen des Ptolemäus, sondern dass die Art und Weise, wie Ziegler dieselben sich denkt, die genuine Arbeit des Ptolemäus ist, werden sich Westphal und Gevaert trotz aller von den Gelehrten Deutschlands gegen sie ausgehenden Angriffe in ihrem vollen Rechte fühlen müssen, denn auf die von Ptolemäus überlieferte thetische Onomasie ist Alles basirt, was sie Neues über die griechischen Tonarten sagen. Mit der thetischen Onomasie des Ptolemäus steht und fällt ihre Ansicht. In dem Augenblicke, wo man Herrn Westphal nachweisen wird, dass er die betreffende Stelle des Ptolemäus verkehrt interpretirt habe, wird er augenblicklich — so bin ich überzeugt — die schon im Jahre 1867 und früher von ihm dargelegte Grundansicht aufgeben, dass es in der griechischen Musik gerade wie in der modernen Musik der christlichen Kirchentöne Tonarten mit vollkommenem und mit unvollkommenem Schlusse gab, — Tonarten der thetischen Mese und der thetischen Hypate.

Die griechischen Tonarten der dritten Kategorie, die Tonarten der thetischen Trite, die Tonart mit schliessender Terz, welche Westphal im Einverständnisse mit Gevaert statuirt, — in der Musik der Kirchentöne entsprechen sie den unvollkommenen Schlüssen, welche in der Oberstimme den tonischen Dreiklang in der Terzenlage haben — diese basirt Westphal auf die mit Meisterschaft von ihm interpretirten Stellen der Platonischen Republik und der alten dazu gehörigen Commentare bei Aristides und Plutarch, auf je ein Fragment des Pratinas und Heraklides nebst einem von Anonymus überlieferten Musikreste.

Will C. v. Jan einen erfolgreichen Vernichtungskrieg gegen Westphal und Gevaert führen, dann beginne er denselben mit dem Nachweise, dass Westphal (und ebenso auch Johannes Wallis, der Herausgeber des Ptolemäus) die Ptolemäische Stelle über thetische Onomasie missverstanden hat und dass dasjenige, wodurch

die Westphal'sche Aristoxenus-Ausgabe diese seine von Ziegler hart angegriffene Interpretation zu schützen überzeugt ist, in Nichts zerfällt. Hat C. v. Jan dies erreicht, dann möge er den Kampf gegen die Terzen-Tonarten aufnehmen. Was er bis jetzt gegen die Terze vorgebracht, will nicht viel besagen. „Jeder, der sich ein wenig um Geschichte der Musik gekümmert hat, weiss, eine wie verschiedene Würdigung in verschiedenen Zeiten dem Intervall der Terz zu theil geworden. Heutzutage wollen wir, wo zwei oder drei Stimmen beisammen sind, stets ein Terzenintervall hören, und empfinden eine fürchterliche Leere, wo etwa einmal die Terz fehlt. Dagegen schliessen in Joh. Walther's Gesangbuch aus dem Jahre 1524 mehr als zwei Drittel der mehrstimmigen, z. T. fünfstimmigen Choräle auf dem Grundton und der Quinte allein ohne Terz, und je weiter man in die Vergangenheit zurückblickt, desto seltener findet sich an den Stellen, die eine wohlklingende Verbindung der Stimmen erheischen, das Terzenintervall verwendet. In dem griechisch-römischen Alterthum galt die Terz noch geradezu für eine Dissonanz (Aristox. p. 20 M. 6) und das günstigste Zeugniss, das sich für den Eindruck dieses Intervalls auf ein griechisches Ohr beibringen lässt, Gaudentius p. 11 sagt, sie klinge so schön wie der Tritonos *f—h*. Es liegt somit auf der Hand, dass jede Untersuchung, welche von dem Eindruck ausgeht, den auf ein modern gebildetes Ohr die Terz macht, auf ganz falschen Annahmen fusst, und dass Ausdrücke wie Moll- und Dur-Tonleiter, die man schon bei Betrachtung des früheren Mittelalters nur sehr behutsam wird anwenden dürfen, bei jeder Forschung über die Musik des classischen Alterthums streng vermieden werden müssen.

Dasselbe meint die erste Auflage der Ambros'schen Musikgeschichte 1880, S. 458:

„Die Griechen konnten aber auch gar keine Harmonie haben, so lange ihnen die Terz als dissonirend klang. Den Kern, das Wesen der Harmonie bilden Accorde. Was sind aber Accorde ohne Terz, und wird der primitive Dreiklang nicht erst gewonnen, wenn zum Grundtone und der Quinte die Terz hinzutritt? Der leere Klang von Grundton und Quinte, welcher kraft der sich darin aussprechenden Entzweiung das Ohr weniger befriedigt als der Grundton allein, war wenig anlockend, um ihn zu einem Gesange statt des vollen Accordes anzuschlagen.“

In Fr. Bellermann's Tonleitern und Musiknoten S. 20 heisst es:

„Das Nichtanerkennen der Terz als natürlich mitklingenden Intervalles ist es, was den Alten eine grosse Hemmung in der Entwickelung der Musik anlegte und ihnen den Gebrauch des Dur-Accordes und somit die ganze harmonische Behandlung ihrer Melodien verschloss.“

Diese Ansicht spricht Fr. Bellermann bei der Gelegenheit aus, wo er nachweist, dass die Terz der Griechen nach Pythagoras eine von der modernen Terz merklich verschiedene Tonhöhe hat, — er spricht sie aus, trotzdem er recht gut weiss, dass die griechische Musik ausser der Pythagoreischen Stimmung auch noch die Aristoxenische kannte, welche, wie er nachweist, mit der gleichschwebenden temperirten Stimmung der modernen Musik identisch ist.

Allen diesen Urtheilen über die Terz bei den Griechen liegt die Meinung Forkel's zu Grunde, die dieser im ersten Bande seiner Musikgeschichte dargelegt hatte. Ambros selber (Musikgeschichte I. 1861, Vorwort) sucht den alten Forkel folgendermaassen zu würdigen: „Wer dem antiken Geiste so völlig fremd bleiben konnte wie Forkel, für den war auch die antike Musik etwas völlig Unverstandenes . . . Seine Verachtung der antiken Musik ist wenigstens für Deutschland maassgebend geworden."

Aber muss man denn nicht eine Musik verachten, in welcher die Terz als Dissonanz erklärt wird, die doch entschieden eine Consonanz ist? In welcher dagegen die Quarte, die doch entschieden eine Dissonanz ist, unter die Consonanzen gerechnet wird?

Das ist allerdings die Lehre der griechischen Musiktheoretiker. Aber weder Forkel, noch Fr. Bellermann, noch Ambros, noch C. v. Jan scheint darüber nachgedacht zu haben, wie diese den modernen Musiker so befremdlichen Aussagen der griechischen Theoretiker zu verstehen sein mögen.

R. Westphal hat auf Grundlage der thetischen Onomasie des Ptolemäus aus den Problemen des Aristoteles nachgewiesen, dass die Quarte, welche die griechischen Musiktheoretiker als ein „consonantisches" Intervall im Auge haben, nicht unsere Oberquarte, sondern unsere Unterquarte, also identisch mit der Oberdominante ist. Für die Melodien, welche auf der thetischen Hypate abschlossen, schloss die instrumentale Begleitstimme den Aristotelischen Problemen zufolge auf der thetischen Mese ab. Auf diese Weise ergab sich durch den Verein der Melodie mit der instrumentalen Begleitstimme ein Accord, dessen Klänge um eine Quarte von einander abstanden. Doch wird man das so zu verstehen haben, dass diese Quarte nicht als solche aufgefasst und vernommen wurde, nicht als das dissonirende Quartintervall unserer Musik, sondern lediglich als Quinte der Tonart, d. i. als die Oberdominante, in welcher die in der Hypate gesungene Melodie sich mit der Mese d. i. der Tonica der Instrumentalstimme gleichzeitig vereinte. Das ist ein Accord genau so, wie er bei Terpander nach Plutarch's Musikdialoge gebildet wird.

An derselben Stelle wird ein durch den Verein der beiden Stimmen gebildeter Terz- oder Sextaccord genannt. Die musikalische

Bedeutung derselben lässt sich bei der Zusammenhangslosigkeit der Accorde, welche aus den Compositionen Terpander's überliefert werden, nicht ermitteln. Wenn es aber Thatsache ist, dass bestimmte Melodien der Alten, z. B. die Mixolydischen, die Syntonolydischen auf die Terz ausgehen, so müssen dieselben, falls anders die thetischen Scalen des Ptolemäus von Wallis und Westphal richtig interpretirt sind und falls Westphal und Gevaert die Stelle der Aristotelischen Probleme über die Mese richtig verstanden haben, ein Terzaccord wie der in Rede stehende den alten Griechen durch den Verein der Sing- und Instrumentalstimme häufig genug vor das Ohr geführt sein. Gilt ein solcher Accord bei uns als Consonanz, so wissen wir doch recht gut, dass die gleichzeitige Verbindung der Klänge *c* und *e* ein jedes dieser beiden Elemente in ungleich grösserer Selbständigkeit erscheinen lässt, als z. B. die beiden Elemente, welche zusammen den Accord der Octave oder der Quinte bilden. Den Griechen erscheint die Octave und die Quinte als eine „Mischung", die beiden Elemente der Terz nicht. Je nachdem zwei Klänge sich „mischen" oder nicht, bilden sie ein symphonisches oder diaphonisches Intervall. Das ist die Definition, welche bei den griechischen Musiktheoretikern über den Unterschied der symphonischen und diaphonischen Intervalle aufgestellt wird. In diesem Sinne ist auch die Terz ein diaphonisches Intervall: „das Ohr empfindet das Octaven- und Quinten- (Unterquarten-) Intervall als etwas Unbestimmtes, Allgemeines, in welchem die Individualität der beiden Grundklänge aufgeht; erst wenn die Terz hinzutritt, haben wir den Eindruck des Bestimmten, des Festen, des Persönlichen.

Wenn „Oulibischoff sich einbildet, dass Gott die Welt erschaffen habe, damit darin die Ouverture zur Zauberflöte componirt werde", so darf Ambros hiergegen Einspruch erheben. Würde man aber sagen, dass Gott der Welt das Volk der alten Griechen gegeben habe, um durch dieses die schönen Künste entwickeln zu lassen, so würde dem von Ambros nicht widersprochen werden. Das alte Hellas ist das Land der Kunst; nicht blos in den bildenden Künsten sind die Griechen ewige Vorbilder für die moderne Welt geworden. Nur in der Musik, also gerade in derjenigen Kunst, welche sie selber höher als alle übrigen stellen, sind die Griechen Barbaren, denn wer die consonantische Terz als Dissonanz, die dissonirende Quarte als Consonanz empfindet, der ist ein Barbar!

Westphal und Gevaert geben eine Auffassung, welche uns über das Dilemma der „dissonirenden" Terz und der „consonirenden" Quarte mit einem Schlage hinweg hilft. Die griechische Musik ist keine barbarische mehr! Auch wenn Westphal's und Gevaert's Auffassung lediglich eine Hypothese wäre, so würde man ihr nicht absprechen dürfen, dass sie eine höchst geistvolle

Hypothese sei, eine der besten Conjecturen, die man jemals gemacht habe. Wo die Handschriften die überlieferte Leseart durchaus nicht mehr erkennen lassen, ist die Conjectur nöthig, wenn der Schriftsteller lesbar gemacht werden soll. Diejenige Conjectur ist die beste, welche der Wiederherstellung des Zusammenhanges am förderlichsten ist. In diesem Sinne würde man sagen müssen, dass auch Westphal's und Gevaert's Conjectur, betreffend die Unterquarte und die Terz der griechischen Musik, eine so ausgezeichnete ist, dass sie so lange auf Geltung Ansprüche zu machen habe, bis über diesen Punkt eine bessere Conjectur aufgestellt sein werde.

Aber nicht die Methode des Conjecturirens ist es, auf welcher die beiden Forscher zu ihrer Ansicht über die Unterquarte und die Terz der Griechen gelangt sind. Sie haben sie auf dem Wege kritischer Interpretation der handschriftlichen Ueberlieferung gewonnen.

Da werden sie aber, so wird man sagen, die Stelle Gaudentius p. 11 unbeachtet gelassen haben, von welcher C. v. Jan sagt, sie enthalte das günstigste Zeugniss, welches sich für den Eindruck der Terz auf ein griechisches Ohr beibringen lasse. Nach C. v. Jan's Versicherung sagt Gaudentius dort von der Terz: „sie klingt so schön wie der Tritonos“.

Der gedruckte Text des Gaudentius, welcher mir zur Hand steht, sagt durchaus nicht das, was C. v. Jan gelesen zu haben vorgibt. Die genaue Interpretation der Stelle des Gaudentius ist folgende:

„Die für das Melos verwendbaren Klänge sind theils homophon, theils symphonisch, theils paraphonisch.
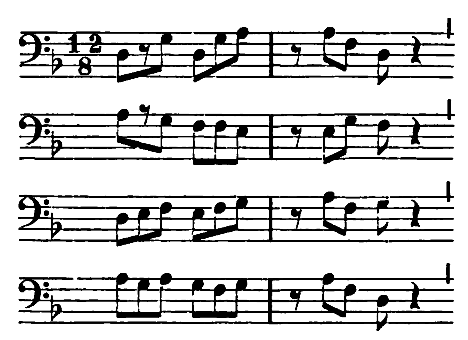
„Homophon sind diejenigen, welche sich weder durch Tiefe noch durch Höhe von einander unterscheiden.

„Wenn man symphonische Klänge zugleich auf Saiteninstrumenten oder Blasinstrumenten angibt, dann wird der tiefere in Beziehung auf den höheren und der höhere in Beziehung auf den tieferen, eine melische Einheit bilden. Wenn beim Erklingen zweier Töne gewissermaassen eine Mischung und gleichsam eine Einheit sich zeigt, dann nämlich nennen wir sie symphonisch.

„Wenn aber diaphonische Klänge gleichzeitig auf Saiten- oder Blasinstrumenten angegeben werden, so zeigt sich nicht, dass sich bezüglich des tieferen zum höheren oder des höheren zum tieferen eine melische Einheit ergibt. Oder wenn das Erklingen beider keine Mischung derselben unter einander zum Vorscheine kommen lässt.

„Paraphonische Klänge sind solche, welche zwischen dem symphonischen und diaphonischen die Mitte halten. In der Krusis nämlich erscheinen sie als symphonische. So das Intervall von drei Ganztönen (Tritonos) von der Parhypate meson (*f*) bis zur Paramese (*h*), oder das Intervall von zwei Ganztönen, von dem Diatonos meson (*g*) bis zur Paramese (*h*).“

Symphonische Intervalle sind Octave, Quinte, Quarte u. s. w. Alle übrigen Intervalle sind entweder diaphonische oder paraphonische. Von den letzteren führt Gaudentius zwei Beispiele an, den Tritonos und den Ditonos (grosse Terz). Was C. v. Jan aus Gaudentius herausgelesen haben will „die Terzen klingen so schön wie der Tritonos", das werden auch Andere vergeblich dort suchen. Westphal und Gevaert werden diese Art des Interpretirens, welche ihr Gegner sich nicht scheut in einem gegen sie gerichteten Aufsatze drucken zu lassen, als eine persönliche Geringschätzung ansehen müssen, denn dass ihr Gegner nicht besser übersetzen kann, das werden sie nicht annehmen mögen. Eine andere Stelle der alten Quelle, welche sich als „günstiges Zeugniss" für den Eindruck, den die Terz auf ein griechisches Ohr machte, beibringen lässt, hat C. v. Jan übersehen. Sie steht in dem von Fr. Bellermann herausgegebenen Anonymus de musica § 98. Aus den griechischen Noten in die modernen übertragen lautet sie:

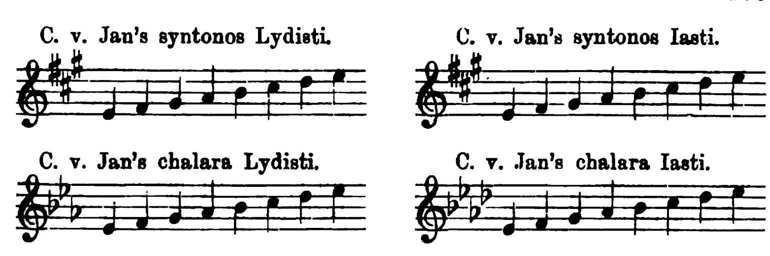


C. v. Jan beklagt sich, dass für die griechische Musik aus Olympia und Mycene kein altes Denkmal mehr aufgefunden werde, welches unsere Kenntnisse in der Musik bereichern könne. Fr. Bellermann hat aus den Bibliotheken die griechischen Musikreste, die überhaupt noch vorhanden waren, zusammengebracht. Es ist nicht viel, es ist sogar recht wenig. Aber der Arme wird auch das Wenige zu Rathe halten, er wird nicht wie C. v. Jan verächtlich von einer „Handvoll Noten" sprechen mögen.

Das vorstehende Notenbeispiel des Anonymus, so sehr es auch ohne allen künstlerischen Werth sein mag, reicht gerade aus, um uns erkennen zu lassen, dass die Griechen die Terzen ähnlich verwandt haben, wie die modernen Musiker. Sowohl das erste Kolon, wie das letzte schliessen beide mit dem Dreiklange. Derselbe ist zwar ein gebrochener Accord, aber auch als gebrochener Accord wird der Dreiklang immer ein Dreiklang sein,

wie Gevaert I. p. 162 besonders hervorhebt. Ehe Jan das Recht gewinnt, vor Westphal's und Gevaert's Entdeckungen zu warnen: eine jede Untersuchung, welche von dem Eindrucke ausgehe, den die Terz auf ein modern gebildetes Ohr mache, die fusse auf ganz falschen Annahmen; ein Ausdruck wie Moll- oder Dur-Tonleiter müsse bei jeder Forschung über die Musik des classischen Alterthums streng vermieden werden: — ehe C. v. Jan dieses Recht haben wird, wird er vor allem sich mit den Musikbeispielen des Anonymus redlich abzufinden haben.

In Chrysander's musikalischer Zeitung 1878 Nr. 47 berichtet C. v. Jan, er habe bei sämmtlichen Sachverständigen in Deutschland ein Gutachten über diese Angelegenheit eingeholt, und führt auch die Namen derjenigen an, welche die Westphal-Gevaert'sche Theorie missbilligt hätten. Darunter Chrysander selber. Andere hätten sich die Competenz zu einem Urtheilsspruche nicht zugetraut. Vertheidigt habe den von Westphal und Gevaert statuirten Terzenschluss Niemand. Herr Deiters meine: „Es ist nöthig, die Grundlosigkeit und Willkürlichkeit dieser Hypothesen darzulegen.“ C. v. Jan selber ist der Meinung, in Fleckeisen's Jahrbüchern für classische Philologie S. 815 in dem Aufsatze „Die Tonarten bei Plato im dritten Buche der Republik“ unwiderleglich dargethan zu haben, was unter den Platónischen Harmonien, in welchen Westphal „Harmonien mit dem Terzenschlusse“ finde, in Wahrheit verstanden werden müsse. Für sein Verdammungsurtheil: „Hinweg mit diesem beharrlich weiter gesponnenen Systeme von Irrlehren, das die Tonarten eintheilt in solche mit dem unmöglichen Schlusse auf der Terz und solche mit dem immer noch zweifelhaften Schlusse auf der Quinte oder Quarte“ glaubt C. v. Jan, nachdem er diesen Aufsatz hat drucken lassen, das vollste Recht zu haben. Dabei handelt es sich um Plato's syntonos Lydisti, chalara Lydisti, syntonos Iasti, chalara Iasti. Durch seinen Aufsatz in den Jahrbüchern der classischen Philologie, meint C. v. Jan, ergebe sich die Bedeutung dieser Tonarten, „deren Erklärung früher so unendliche Schwierigkeiten machte, ganz einfach von selbst.“ Man schreibe die gewöhnliche Dur-Octave mit vier Kreuzen — lehrt C. v. Jan —, so hat man Plato's syntonos Lydisti; man schreibe sie mit drei *b*, so hat man Plato's chalara Lydisti. Ferner setze man vor E-Dur nicht vier, sondern drei Kreuze, wodurch die Scala statt dis den Ton d erhält, dann hat man die syntonos Iasti; man setze vor Es-Dur nicht drei, sondern vier *b*, wodurch die Scala den Ton des statt d erhält, so hat man die chalara Iasti. Sind nicht damit die Harmonien, „deren Interpretation früher so unendlich viele Schwierigkeiten machten“, in wahrhaft überraschender Weise kurz und bündig abgethan?!



Weshalb erwähnt C. v. Jan in dem Aufsatze, welcher diese funkelhagel-neue Theorie darlegt, mit keinem Worte, dass der griechische Musiker Aristides p. 22 M. für die Harmonien der Platonischen Republik die griechischen Scalen in Vocal- und Instrumentalnoten mit der Versicherung, dies seien die Scalen, deren sich „die ganz Alten“ für die Harmonien bedienten, überliefert hat, und dass Bellermann's Tonleitern und Musiknoten S. 66 von diesen bei Aristides erhaltenen 6 Scalen der Platonischen Republik die Lydisti in unserer Transpositionsscala ohne Vorzeichen, die 5 übrigen in unseren Scalen mit einem ♭ übersetzen? Bellermann hatte bei dieser Gelegenheit ausgesprochen, dass die Syntonolydisti und die Iasti des Aristides nicht in der Ordnung sei. Von Rudolf Westphal ist schon im Jahre 1865 für die handschriftliche Ueberlieferung des Aristides an der betreffenden Stelle eine Umstellung vorgenommen worden. (Vgl. S. 242.) Selbst dann, wenn Westphal's Umstellung nicht richtig sein sollte (angegriffen, geschweige denn widerlegt hat sie noch Niemand), selbst dann bleibt die Thatsache bestehen, dass die einzige Ueberlieferung des Alterthums, welche auf die Scalen der Platonischen Republik genauer eingeht, dieselben durch Noten des Lydischen Tonos (eine einzige durch die des Hypolydischen Tonos) ausdrückt. Die durch Bellermann gegebene Uebersetzung ist durch C. v. Jan ebensowenig wie jene Text-Umstellung Westphal's als unrichtig nachgewiesen worden. Bei C. v. Jan werden für Plato's Harmonien Transpositionsscalen mit der Vorzeichnung ♯♯♯♯, ♭♭, ♯♯♯, ♭♭♭ ohne jegliche historische Ueberlieferung angenommen. Er wird hierzu lediglich dadurch veranlasst, dass er mit dem Engländer Chappel der Ansicht ist, die Dorische Octave sei als eine Octave in *e* ohne Vorzeichnung zu fassen, die Hypodorische als eine Octave in *e* mit ♯, die Lydische als eine Octave in *e* mit der Vorzeichnung ♯♯♯♯, wie dies bereits oben S. 205 angegeben ist. Chappel, der wie v. Jan selber sagt, weder Boeckh's noch Bellermann's Arbeiten kannte, hat diese Auffassung der griechischen Octaven von dem Engländer Burney, dieser hat sie von Sir Franz Haskings Eyles Stiles, welcher seinerseits durch diese seine Annahme

die von John Wallis in seiner Uebersetzung und Erklärung der Ptolemäischen Harmonik aufgestellten Scalen zu berichtigen vermeinte. Weshalb C. v. Jan den englischen Forschern und nicht den deutschen Forschern Bellermann und Fortlage folgt, welche beide zu gleicher Zeit den Proslambanomenos des Tonos Hypodorios als *F* ansetzten, darüber hat sich C. v. Jan nicht ausgesprochen —, auch nicht darüber, ob die von ihm statuirten modernen Noten die Klangstufe der entsprechenden griechischen Noten darstellen sollen oder ob, wie es Bellermann von seiner Umschreibung der griechischen Noten will, blos ein Entsprechen der griechischen und der modernen Notenzeichen bezüglich des Principes der Schreibung stattfinde. Ist das letztere der Fall, dass nämlich bei Chappel und C. v. Jan der Klang der griechischen Noten ein tieferer als ihr Ausdruck durch die Schrift ist, etwa in der Weise, wie es Bellermann für die von ihm statuirte Notenumschreibung annimmt, eine grosse oder kleine Terz tiefer, dann würde auch Jan's syntonos Lydisti nicht die Scala E-Dur sein, Jan's chalara Lydisti nicht die Scala Es-Dur, sondern jene etwa die Scala C-Dur, diese H-Dur u. s. w. In seinem Aufsatze redet C. v. Jan von den Scalen E-Dur und Es-Dur in der Weise, als ob die gleichnamigen Scalen unserer modernen Musik damit gemeint seien. Im Grunde aber ist dies insofern gleichgiltig, als nicht Burney's, sondern Bellermann's Arbeiten über die griechische Notenschrift die unerlässliche Grundlage für alle weitere Forschungen sind. Die vorliegende Auflage der Ambros'schen Musikgeschichte hält daran fest, dass Forschungen über griechische Musik, welche den durch Bellermann in „den Tonleitern und Musiknoten“ gebahnten Boden verlassen, als quellenmässige Forschungen zu gelten nicht beanspruchen können. Von den Platonischen Harmonien im Allgemeinen sagt C. v. Jan: „Die Scalen, welche uns in der griechischen Notenschrift als Dorischer, Lydischer Tonos entgegentreten und nur in der Tonhöhe von einander verschieden sind, sind es nicht, welche Plato in der Stelle der Republik meint. Er denkt vielmehr an die verschiedenen Octaven, welche ähnlich unserem Dur, Moll, Kirchendorisch sich wirklich nur durch verschiedene Zusammensetzung aus ganzen und halben Tönen unterscheiden. Nur für die übrigen Harmonien Plato's will C. v. Jan dies gelten lassen, für die syntonos Lydisti und die chalara Lydisti aber nicht —, weshalb nicht? — darüber schweigt er. Und doch gehören auch nach Aristoteles die Syntonolydisti und die aneimene Lydisti in dieselbe Kategorie wie die übrigen Harmonien. Auch Plato's Erklärer Aristides sieht die Sache nicht anders an. Er führt ausdrücklich die (Syntono-) Lydisti unter den Harmonien Plato's auf, welche sich bei gleicher Transpositionsscala von einander durch verschiedene Schlusstöne unterscheiden. Wir geben zu,

dass Westphal's Interpretation der Stelle des Aristides bezüglich der Syntonolydisti und der Iasti auf einer von ihm vorgenommenen Umstellung der handschriftlichen Ueberlieferung beruht und wissen nicht, ob C. v. Jan derselben zustimmt oder nicht. In Calvary's philologischer Wochenschrift 1883 Nr. 43 sagt Jan zwar Folgendes: „Dankenswerth ist die Ausdauer, mit welcher Westphal immer wieder auf die schwierigen Scalen des Aristides Quintilianus zurückkommt. . . . Nun sind zwar die Räthsel dieser Scalen auch jetzt nach Westphal's neuester Behandlung noch nicht in überzeugender Weise gelöst, aber es beginnt bereits ein Schimmer von Licht sich über diese dunkelste Seite der musikalischen Tradition zu verbreiten."

Daher mag hier Westphal's Umstellung der Worte Iasti und Syntonolydisti in der Stelle des Aristides bei Seite gelassen werden, wenn wir die von C. v. Jan gegebene Auffassung der Harmonien Plato's beleuchten, nach welcher die syntonos Lydisti von der chalara Lydisti, die syntonos Iasti von der chalara Iasti um einen Halbton differirt. Aber für die beiden zuletztgenannten Harmonien hat Westphal die Stelle des Pratinas herbeigezogen, welche oben S. 241 angeführt ist. Zwischen beiden Harmonien liegt nach Pratinas die Aiolis in der Mitte, Westphal interpretirt die Aiolis von der Octavengattung in *a* (die Transpositionsscala ohne Vorzeichen vorausgesetzt); die der Aiolis zunächstliegenden Harmonien, so sagt Westphal, sind demnach die Octavengattung in *g* und die Octavengattung in *h*. Die syntonos Iasti und die chalara Iasti liegen also nach Westphal's Interpretation der Stelle des Pratinas eine grosse Terz, nicht wie C. v. Jan will, einen Halbton auseinander.*) C. v. Jan seinerseits lässt sowohl den Pratinas wie den Aristides völlig unberücksichtigt. Was aus den alten Quellen über die Octavengattungen gefolgert werden könnte, ist ihm gleichgültig. Lydisti, einerlei ob syntonos oder chalara zubenannt, ist nach ihm unser gewöhnliches Dur. Schreibt man dieses als E-Dur, dann ist es die platonische syntonos Lydisti, schreibt man es als Es-Dur, dann ist es die platonische chalara Lydisti.

Nach v. Jan's Auffassung war es die Tonart E-Dur, welche Plato als Tonart der Wehmuth charakterisirt; die Tonart Es-Dur war es, welche bei Plato als schlaff und weinselig bezeichnet wird.

Die Tonart E-Dur als wehmüthig, die Tonart Es-Dur als schlaff zu bezeichnen, hat sich bis jetzt noch kein Fachmusiker

---

*) Nach der von H. Bellermann gegebenen Interpretation der Stelle des Pratinas (dieser versteht unter der Aiolis die Octavengattung in *e*, unter der syntonos Iasti die Octavengattung in *d*, vgl. oben) würden die beiden letzten noch weiter als eine grosse Terz auseinanderstehen, was ebenfalls der von C. v. Jan statuirten Differenz um einen Halbton entgegen sein würde.

beikommen lassen. Die Zeit liegt glücklicher Weise hinter uns, wo die modernen Musik-Aesthetiker dieser oder jener Transpositionsscala einen bestimmten Charakter beilegten. (Vgl. Ehrlich, Aesthetik der Musik 1880 F. E. C. Leuckart.) Aber E-Dur als wehmüthig, Es-Dur schlaff!! Und so habe Plato empfunden und deshalb die Syntonolydisti und die chalara Lydisti für die musikalische Bildung der Jugend nicht zulassen wollen?

Da wird man doch lieber bei der Auffassung Westphal's verbleiben, welche auf einem mühevollen Studium der alten Quellen beruht. Dieselbe nimmt an, dass die Syntonolydisti dem Plato wehmüthig geklungen habe aus demselben Grunde, wie uns die in der Dur-Terz schliessenden Volkslieder, z. B. „Do gang i an's Brünnele", wehmüthig erscheinen. Dieser Eindruck ist von der Transpositionsscala völlig unabhängig. Beethoven hat auch eine E-Dur-Melodie in der Terz geschlossen; zu Plato's Zeit wurden für diese wie für alle anderen Melodieschlüsse die beiden einfachsten Transpositionsscalen angewandt, der damals sogenannte Tonos Hypodorios (später Hypolydios) und der Tonos Lydios, von denen der erstere der Transpositionsscala mit einem *b*, der zweite der Scala ohne Vorzeichnung entspricht.

Die theoretischen Lehrbücher unserer Musik reden zwar nicht ausdrücklich von Schlüssen auf der Terz, dennoch enthalten sie im Abschnitte von den Cadenzen die Rechtfertigung des Terzenschlusses. Ein Schlussaccord kann nur durch den tonischen Dreiklang gebildet werden. E. F. Richter sagt im Lehrbuche der Harmonielehre, die Schlussform durch den Dominanten-Accord, der sich zu dem tonischen Dreiklange wendet, nennt man, wenn letzterer den rhythmischen Accent hat, authentischen Schluss, Ganzschluss, authentische Cadenz. Es gibt vollkommene und unvollkommene Ganzschlüsse. Vollkommene sind diejenigen, in welchen der Bass die Grundtöne der Dominante und der Tonica enthält und der Schlussaccord von der Octavenlage des tonischen Dreiklanges gebildet wird.

Dem entsprechen die Primenschlüsse der griechischen Melodien: der Schluss der Aeolischen oder Hypodorischen Harmonie fällt mit unserem vollkommenen Hauptschlusse der Moll-Tonart, der Schluss der Hypophrygischen und Hypolydischen Harmonie mit unserem vollkommenen Hauptschlusse der Dur-Tonart zusammen.

Bildet aber der tonische Dreiklang in der Terzen- oder Quintenlage den Schlussaccord der Oberstimme, so wird dieser ein unvollkommener authentischer Schluss oder unvollkommener Ganzschluss genannt.
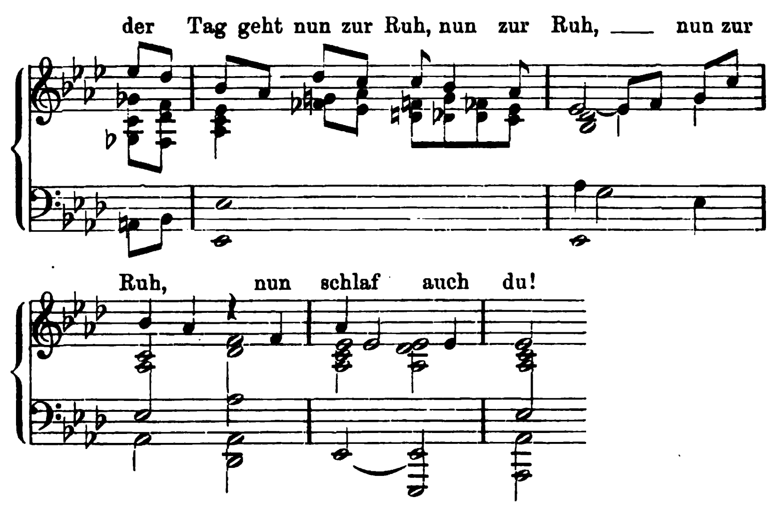
In der Dur-Tonart fällt unser unvollkommener Schluss der Terzenlage des tonischen Dreiklangs mit dem Schlusse der griechischen Mixolydisti und Syntonolydisti, — in der Moll-Tonart

mit dem Schlusse der griechischen Boiotisti zusammen. War die Mixolydisti von der syntonos Iasti verschieden, was immerhin zweifelhaft sein mag, so fiel die syntonos Iasti mit unserem modernen Dur, die Mixolydisti mit einer in *f* beginnenden Dur-Tonart ohne ♭ zusammen: beide Tonarten mit unvollkommenen Schlüssen in der Terzenlage des tonischen Dreiklangs.
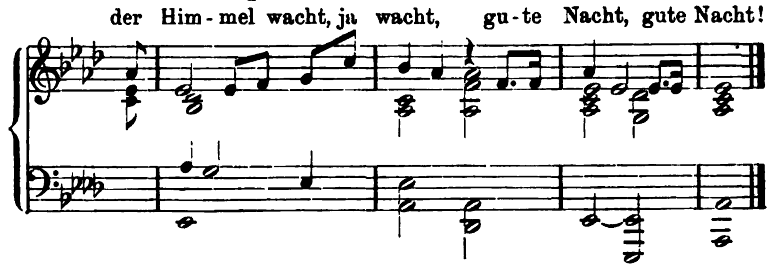
Unser unvollkommener Ganzschluss in der Quintenlage des tonischen Dreiklangs ist identisch mit dem Schlusse der altgriechischen

Harmonien der thetischen Hypate.

In unserer heutigen Musik sind die vollkommenen Ganzschlüsse in der Quintenlage seltener, als die in der Terzenlage. Sind für den letzteren, namentlich in unseren Volksliedern, die Beispiele häufig genug, so ist es mit der Anwendung des unvollkommenen Ganzschlusses in der Quintenlage viel spärlicher bestellt. Eins der bekanntesten Beispiele gewährt R. Schumann's Abendlied (9. Heft, Nr. 4). Die erste Strophe desselben schliesst:
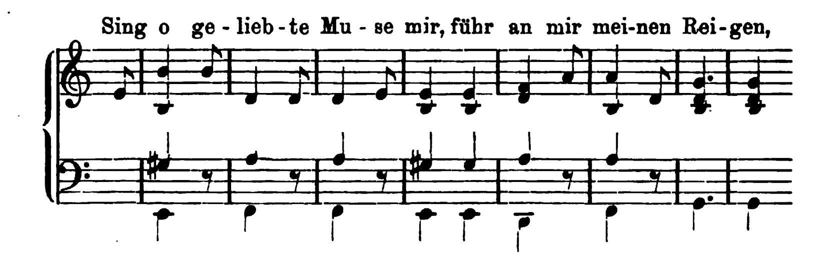


Die zweite Strophe schliesst:
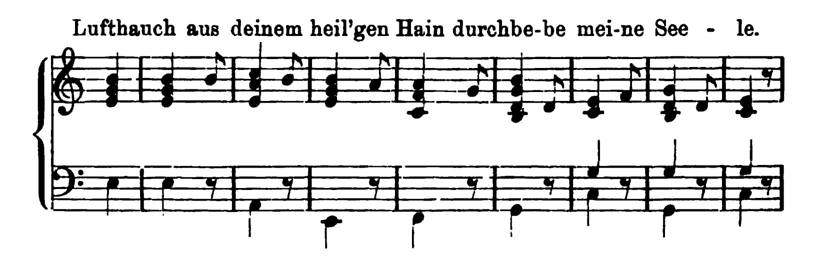


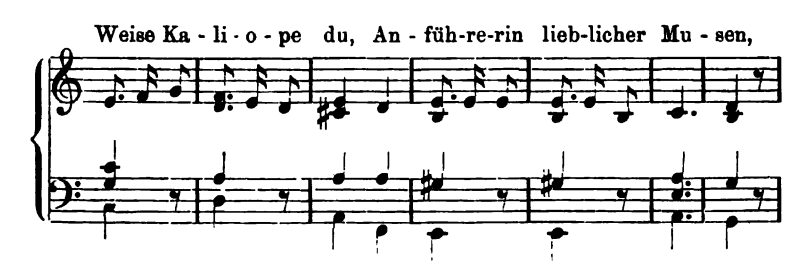
Von Mendelson's Liedern ohne Worte hat das Venetianische Gondellied (Nr. 6) einen unvollkommenen Ganzschluss in der Quintenlage des tonischen Dreiklangs.
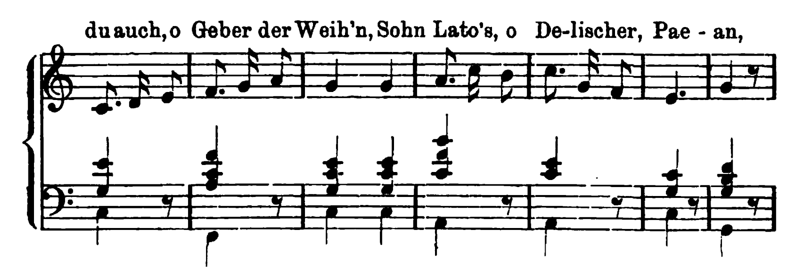
Der Schumann'schen Composition in der Dur-Tonart entsprechen bezüglich des Schlusses von den altgriechischen Melopöien die phrygische und lydische, der in der Moll-Tonart gehaltenen Composition Mendelson's die dorische und lokrische Melopöie.

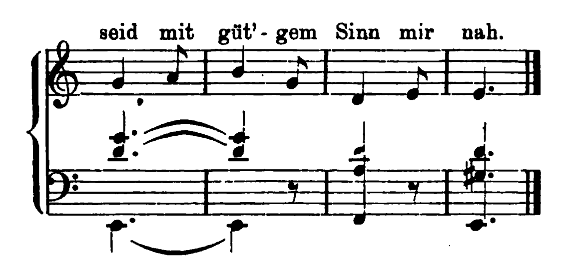
Von griechischen Melopöien hat sich weder für die phrygische noch für die lokrische ein Beispiel erhalten, wohl aber finden sich unter den Hymnen der Hadrianischen Zeit zwei Lieder, welche, in der Transpositionsscala mit einem *b* gehalten, auf dem Tone *a* ausgehen. Bellermann nimmt an, dies seien dorische Melopöien. Dem Liede an die Muse gibt Bellermann folgende Harmoniesirung:
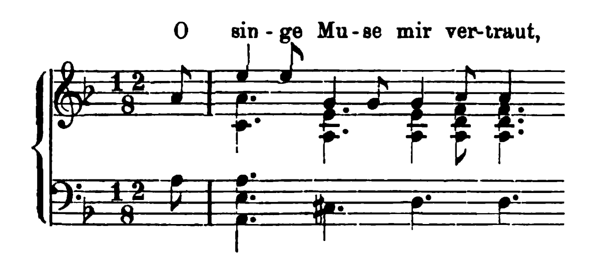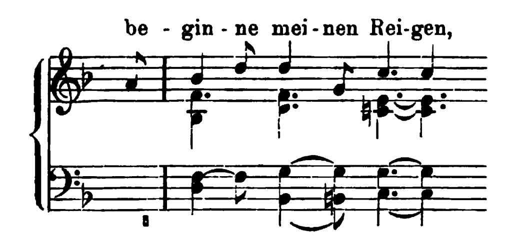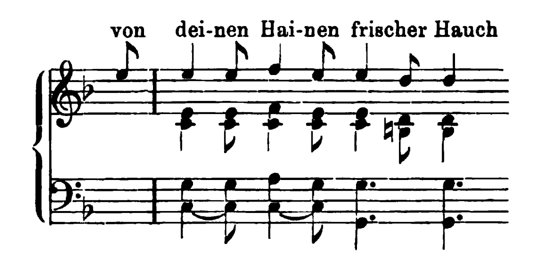










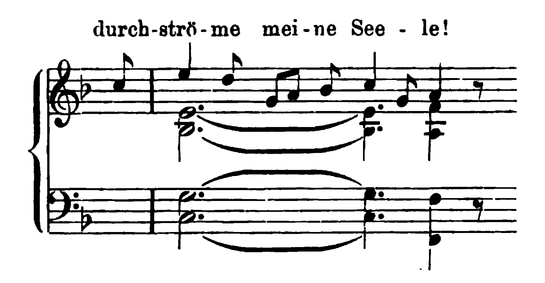
Das würde vom Standpunkte der christlich-modernen Musik aus der phrygische Kirchenton mit plagalem Schlusse sein. In den plagalen oder Kirchenschlüssen macht der Bass den Schritt von der Quarte in die Tonica des Dominant-Dreiklanges — nach altgriechischer Terminologie in die thetische Hypate. Aus dem Aristotelischen Probleme 19, 36 aber geht hervor, dass eine jede griechische Melopöie als Begleitungs-Schlusston die thetische Mese hat. Daraus ergibt sich, dass der griechischen Musik der von uns sogenannte Plagal- oder Kirchenschluss fremd war. Auch für die Melodie des Liedes auf die Muse musste die Instrumentalbegleitung nothwendig im Schlussaccord die thetische Mese enthalten.
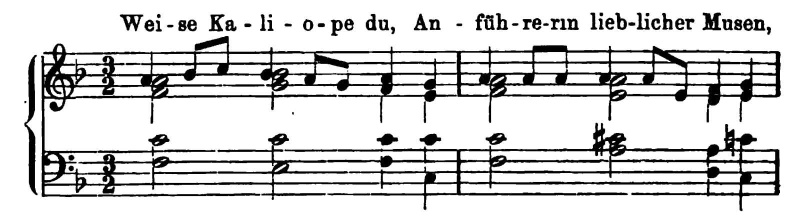
Demnach gibt Carl Lang's Harmonisirung des Liedes an die Muse trotz des von C. v. Jan dagegen erhobenen Einwandes, der Schluss könne kein anderer als der Bellermann'sche sein, den ächten dorischen Schluss:
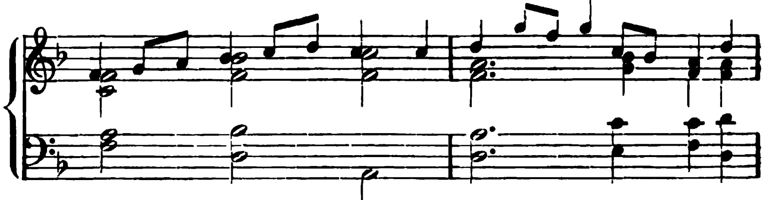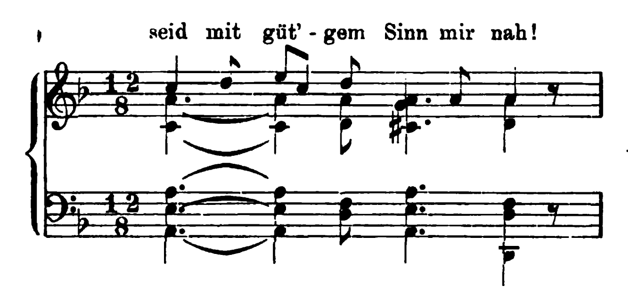



be - gin - ne mei - nen Rei-gen,


von dei-nen Hai-nen frischer Hauch


durch-strö - me mei - ne See - le!


Wei - se Ka - li - o - pe du, An - füh - re-rın lieb-licher Musen,


du auch, du Ge-ber der Weihn, Sohn La - to's, De-lischer Paean,
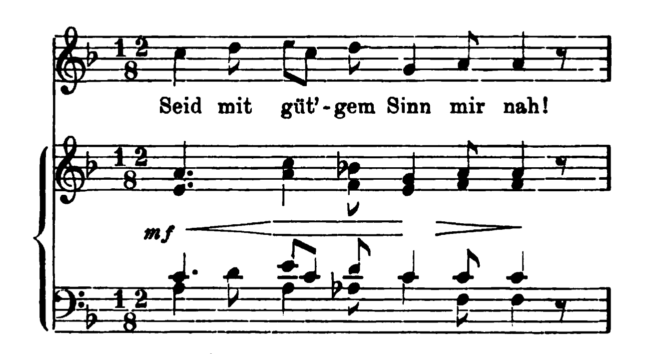


Anders als auf den unvollkommenen Ganzschluss in der Quintenlage des tonischen Dreiklangs kann die ächt antike Doristi nicht ausgehen, es müsste denn sein, dass die Syzeuxis der Doristi mit der Mixolydisti eingetreten wäre, deren Aristoxenus bei Plutarch de mus. gedenkt. Dann würde die Melodie in *F*-Dur schliessen: unvollkommener Ganzschluss in der Terzenlage des tonischen Dreiklangs. Plutarch überliefert (vgl. oben S. 237).

> „Aristoxenus sagt, dass die mixolydische Harmonie durch Sappho erfunden sei, von welcher sie die Tragiker entlehnt und mit der dorischen vereint hätten, da die Doristi einen grossartigen und würdevollen, die Mixolydisti einen wehmüthigen Charakter habe, beide Gegensätze aber in der Tragödie vereint seien."
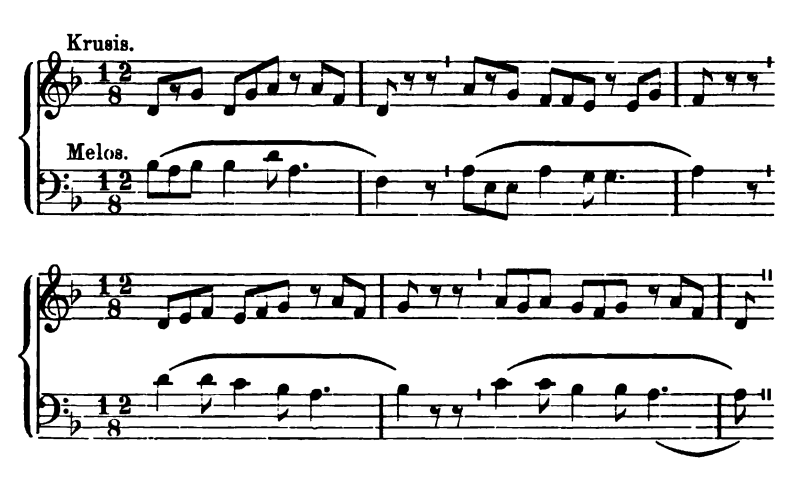
Der von Aristoxenus hier gebrauchte Terminus technicus ist „Syzeuxis" der Doristi mit der Mixolydisti.

Warum sollte man hier nicht einen Schluss in der tonischen Terz (der Mixolydischen Tonart) annehmen können?



Im Vorausgehenden ist auf S. 255 ein beim Anonymus § 98 überliefertes Musikstück mitgetheilt, welches bei der Vorzeichnung mit einem ♭ mit dem gebrochenen Dreiklange *a f d* schliesst,

also jedenfalls der dorischen Harmonieklasse angehört. Schon im Jahre 1865 hat Westphal die Vermuthung ausgesprochen (besonders die durchgängigen Pausen hinter dem ersten Taktstriche veranlassten ihn dazu), dass hiermit eine vom Anonymus überlieferte Instrumental-Begleitungsstimme vorliege, während die dazu gehörige Melodiestimme verloren gegangen sei. Die Melopöien der dorischen Harmonieklasse verrathen erst durch ihren Schluss, zu welchem Eidos sie gehören. Von der vorliegenden Melopöie des Anonymus hat Westphal die Ansicht, dass sie der Species der Hypate angehört, also eine dorische Melopöie im engeren Sinne sei. Er fügt eine dorische Melodiestimme hinzu (Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik, S. 67), welches von ihm nach der Art und Weise der Ausführung der heterophonen Musik bei Plutarch de musica und Aristoteles Probl., wonach die Begleitung von der oberen, das Melos von der unteren Stimme ausgeführt wurde, in der Musik des griechischen Alterthums 1883 S. 67 folgendermaassen vorstellig gemacht wird:



In der Anmerkung führt Westphal Baumgarts Worte (im Jahresberichte des k. kathol. St. Matthias-Gymnasiums zu Breslau pro 1869) an: „Es ist von Interesse zu sehen, wie die alten Musiklehrer ihre Schüler mit eben solchen Vexir-Beispielen im Takte sicher zu machen suchten, wie wir es noch heut zu Tage thun.“ Wenn man den § 98 des Anonymus nicht für eine Begleitstimme halten will, da bleibt freilich nichts übrig, als darin ein „Vexir-Beispiel“ zu erblicken. Denn eine Melodie, wie in den übrigen Beispielen des Anonymus, wird Niemand darin erkennen mögen. Aber warum nicht lieber an eine Begleitungs-

Krusis als an ein Vexir-Beispiel denken, wozu der Anonymus nicht berechtigt."

Diese Worte sind es, mit welchen Westphal seine Ansicht schützt: das Musik-Beispiel des Anonymus § 89 sei als Begleitungsstimme, zu welcher die dorische Melodiestimme fehle, aufzufassen.

Für alle griechischen Melopöien, deren Melodiestimme in der thetischen Hypate, d. h. in der Unterquarte schliesst und zu denen die Instrumentalbegleitung nach Aristoteles nothwendig in der thetischen Mese geschlossen haben muss, haben wir uns einen ähnlichen Charakter zu denken wie bei dem oben angeführten Abendliede Robert Schumann's; der Abschluss in der Quintenlage des tonischen Dreiklanges wird überall als ein „unvollkommener" Schluss empfunden. Er gleicht dem Schluss des sprachlichen Satzes, welcher nicht durch den Punkt, sondern durch einen Gedankenstrich oder Ausrufungszeichen bezeichnet wird. Das Ende liegt unserem Auge verborgen, höchstens unsere Phantasie kann es sich vorstellig machen. Die unvollkommenen Schlüsse in der Terz des tonischen Satzes gemahnen dagegen wie eine Frage, auf die wir uns vergebens nach einer Antwort umsehen. Erst die Schlüsse in der Primenlage des tonischen Dreiklangs, nach der Terminologie der griechischen Musik die Melodieschlüsse in der thetischen Mese, führen die Empfindung herbei, dass hier ein durch den Punkt bezeichneter fester Abschluss des Satzes vorliegt, eine feste Willenserklärung, bei der es sein Bewenden hat.

Vergleichen wir, was Plato über den Charakter der in der thetischen Trite schliessenden Melodien, was Heraklides Pontikus von der in der thetischen Hypate schliessenden Dorischen im Verhältniss zu der in der Mese schliessenden Hypodorischen oder Aeolischen Melodie sagt, so stimmt das vollständig mit demjenigen, was auch wir Modernen bei dem unvollkommenen Terzen- und Quintenschlusse im Gegensatze zum vollkommenen Tonicaschlusse empfinden. Namentlich will es uns scheinen, als ob sich so am besten erkläre, was die Griechen bei der Phrygischen Tonart zu fühlen versichern.

Harmonien der thetischen Mese.

Sie allein entsprechen bezüglich des Schlusses der normalen Weise unserer heutigen Musik, deren Compositionen selten anders als im vollkommenen Ganzschlusse ausgehen. Es ist eigenthümlich genug, dass die griechische Musik mehr Freude an den un-

vollkommenen Ganzschlüssen als an den vollkommenen hatte. Der Abschluss in der thetischen Mese ist bei den Griechen verhältnissmässig selten. Nur bei der dorischen Moll-Tonart war er durchaus nicht unbeliebt und bildet hier diejenige Melopöie, welche den Namen der Aeolischen oder Hypodorischen Octavengattung führt. Der Meister Pratinas, wie wir S. 241 gesehen, empfiehlt in der Weise Aeoliens zu singen, Pindar hat laut seiner Versicherung viele seiner Siegesgesänge in Aeolischer Harmonie gehalten; schon in der ersten Periode der griechischen Musik, in den kitharodischen Nomoi Terpander's fand sie Anwendung, nicht minder auch noch im späten griechischen Kaiserthum, zur Zeit des Claudius Ptolemäus. Beispiele Aeolischer Melopöien würden interessant genug sein. Doch ist uns nichts von Aeolischer Tonart übrig geblieben, als ein paar unbedeutende Musikreste des Anonymus: § 98 im trochäischen Takte und § 101 im Päonischen Rhythmus (siehe oben S. 80).

Für die Dur-Tonarten sind die unvollkommenen Schlüsse (Terz und Quinte) viel häufiger als die vollkommenen (Primen-) Schlüsse in Anwendung. Die Lydische Dur-Tonart wurde mit dem vollkommenen Primenschlusse erst von Damon, dem Zeitgenossen Plato's, gebraucht. Früher war das Phrygische Dur mit vollkommenem Primenschlusse unter dem Namen der Ionischen (Hypophrygischen) Harmonie bekannt. Von dieser Harmonie hat sich ein Beispiel in dem der Hadrianischen Epoche angehörigen Hymnus auf Nemesis erhalten. Westphal, die Musik des griechischen Alterthums, S. 326: „E. von Stockhausen, der an allen drei Hymnen die melodische Monotonie, Trockenheit und Bedeutungslosigkeit tadelt, sagt, dass diese in dem Hymnus auf Nemesis so weit gehe, dass man diese noch am ehesten für eine unverständliche Bratschen-Füllstimme halten möchte. Wir haben die nachclassische Musik aus der Zeit Hadrian's und Marc Aurel's vor uns, nach welcher wir die des classischen Griechenthums ebensowenig bemessen mögen, wie wir den Tragödien Seneca's aus der Neronischen Epoche zugestehen können, dass sie von der tragischen Kunst des Aeschylus und Sophokles ein Bild zu liefern im Stande seien."

Rückblick auf die Octavengattungen der griechischen Musik.

Die griechischen Octavengattungen sind hiernach zwar bezüglich der Reihenfolge von Halb- und Ganztönen mit den Kirchentonarten identisch, aber nicht blos die Benennungen sind andere, sondern auch die harmonische Behandlung. Bei den Kirchentönen hat die erste Tonstufe der Octave die Bedeutung der

Tonica, bei den griechischen Octavengattungen aber gewöhnlich nicht die erste Tonstufe, sondern stets die sogenannte thetische Mese. In denjenigen Octavengattungen, welche den Namen der Dorischen, Phrygischen und Lydischen führen, ist es der vierte Ton, welcher die thetische Mese bildet; in der Hypodorischen, Hypophrygischen und Hypolydischen hat der erste Ton diese Function, in der Mixolydischen und Syntonolydischen Octavengattung fungirt der sechste Ton, die thetische Trite, als Tonica.

Die Grundlage für diese Auffassung ist die thetische Onomasie des Ptolemäus, in welcher sich jedoch Unrichtigkeiten oder Ungenauigkeiten vorfinden: einmal, dass bei Ptolemäus für jede der sieben Octavengattungen der vierte Ton als thetische Mese gefasst ist. Sodann, dass die Darstellung des Ptolemäus den Anschein erweckt, als ob eine jede Octavengattung in der gleichnamigen Transpositionsscala genommen werden müsste: die Dorische Octavengattung oder Harmonie stets im Tonos Dorios, die Phrygische Harmonie stets im Tonos Phrygios, die Mixolydische Harmonie stets im Tonos Mixolydios u. s. w. Die Ansicht des Ptolemäus mag dies sein, dann ist er eben nur Akustiker, kein Fachmusiker, denn wir wissen genau, dass die Musiker seines Zeitalters, wie Dionysios und Mesomedes z. B. eine Melodie der Hypophrygischen Octavengattung im Tonos Lydios componirt haben. Auch dass Ptolemäus in einer jeden Octavengattung den vierten Ton als thetische Mese bezeichnet, beweist, dass seine Tabellen der thetischen Onomasie mehr nach einer gewissen Schablone als auf Grund genauer Kenntnisse der Musiktheorie entworfen sind. Immerhin aber wäre uns eine Einsicht in die harmonische Bedeutung der altgriechischen Octavengattung unmöglich, wenn uns nicht Ptolemäus seine Darstellung der thetischen Onomasie hinterlassen hätte.

Dass R. Westphal der thetischen Onomasie des Ptolemäus ein so unermüdliches Studium gewidmet hat und sich durch die zahlreichen Angriffe nicht hat zurückschrecken lassen, hat schliesslich dahin geführt, dass wir jetzt von den altgriechischen Melopöien wenigstens die allgemeinen Grundsätze kennen.

Wir lesen in Hugo Riemann's Musik-Lexikon 1882, S. 338: „Dass die Griechen durchaus nicht so, wie das später bei den Kirchentönen der Fall war, dem phrygischen etc. eine ähnliche grundlegende Bedeutung beimassen wie dem dorischen, d. h. dass sie nicht *d* oder *g* als Hauptton des phrygischen betrachteten (sozusagen als Tonica oder Dominante), sondern dass sie vielmehr wirklich alle Octavengattungen als verschiedene Ausschnitte aus einer dorischen Scala betrachteten, geht zur Evidenz aus der Unterscheidung der Thesis (Stellung) und Dynamis (Bedeutung)

hervor. Der Stellung nach (kata thesin) ist in der phrygischen Tonart *d'* Nete, *g* Mese und *d* Hypate; der Bedeutung, Wirkung nach (kata dynamin) ist *d'* Paranete, *g* Lichanos meson, *d* Parhypate, d. h. die Dynamis ist immer die der dorischen Tonart. Wenn daher Aristoteles der Mese eine besondere Bedeutung beimisst, so meint er stets die dorische Mese und R. Westphal hat eine sehr verderbliche Verwirrung in die Theorie der griechischen Musik gebracht, indem er die gegentheilige Auffassung geltend machte. Auch die an ihn anlehnende Darstellung Gevaert's ist daher mit Vorsicht aufzunehmen."

Der mit gesperrten Lettern gedruckte Satz zeigt, dass ihn ein Mann geschrieben, der wohl mit demjenigen bekannt war, was Westphal und Gevaert über die thetische und dynamische Onomasie lehren, von dem Schlusssatze möchte man anzunehmen geneigt sein, dass ihn Jemand geschrieben, welcher die Ansichten dieser Forscher nur vom Hörensagen kennt. Eine zweite Auflage des Tonkünstler-Lexikon wird hier hoffentlich bessern.

Musiker und Philologen haben gewetteifert, gegen Westphal's Auffassung der thetischen Onomasie anzukämpfen. Die erste Anerkennung, welche Westphal's Arbeiten über griechische Musik von Seiten der Philologie gefunden haben, liest man in der Metrik der Griechen und Römer mit einem Anhange über die Musik der Griechen in übersichtlicher Darstellung von Hugo Gleditsch. Hier heisst es:

„Der Erste, welcher den Versuch einer quellenmässigen Dar- „stellung der griechischen Harmonik unternahm, war August Boeckh, „der als Begründer der modernen Wissenschaft von der alten „Musik zu betrachten ist. Eine weitere Förderung verdankt „diese dem geistvollen Forscher Friedrich Bellermann, welcher „sich durch die Herausgabe der antiken Musikreste und seine „Untersuchungen über die Tonleitern und die Notenschrift der „Griechen bleibende Verdienste erwarb."

„Auf diese Vorarbeiten stützten sich die bewundernswürdigen „Werke Rudolf Westphal's über die griechische Musik und ihre „geschichtliche Entwicklung, welche ihm einen der ehrenvollsten „Plätze unter den Alterthumsforschern für alle Zeit sichern."

„Seinen Forschungen verdankt die Anregung zu einer auf „umfassenden Studien beruhenden und gründlichen Darstellung der „Geschichte und Theorie der antiken Musik Fr. Aug. Gevaert, „der Director des Brüsseler Musik-Conservatoriums."

Nur dadurch, dass R. Westphal die quellenmässige Methode griechischer Musikforschung, welche Boeckh und Bellermann eingeschlagen haben, trotz aller Opposition auf's hartnäckigste fest-

hielt, konnte es ihm gelingen, die vorher so überaus dunkle Wissenschaft der altgriechischen Musik zu überraschender Klarheit zu bringen.

Insbesondere legte er aus den alten Quellen dar, dass die Griechen zwar keinen mehrstimmigen Gesang, dennoch aber durch die heterophone Instrumentalbegleitung des Gesanges eine Mehrstimmigkeit der Musik gekannt habe: Zweistimmigkeit schon in der archaischen Epoche, mehr als drei Stimmen in der classischen Musikperiode der Perserkriege, wo es neben der Heterophonie auch eine Polyphonie gab.

Wie auf dem Boden dieser Mehrstimmigkeit die verschiedenen Octavengattungen behandelt wurden, ist nach Westphal einfach genug. Den alten Griechen waren unsere sogenannten Kirchenschlüsse oder Plagalschlüsse durchaus unbekannt. Sie kannten nur authentische oder Ganzschlüsse. Einen eigenthümlichen, der modernen Musik ganz fremden Charakter erhielt die diatonischen Musik der alten Griechen dadurch, dass bei ihnen die vollkommenen Ganzschlüsse zu den selteneren gehörten, dass dagegen die in der heutigen so seltenen unvollkommenen Ganzschlüsse auf der Quinten- und der Terzenlage des tonischen Dreiklangs überaus beliebt waren.

Verhältniss der Harmonien zu den gleichnamigen Tonoi.

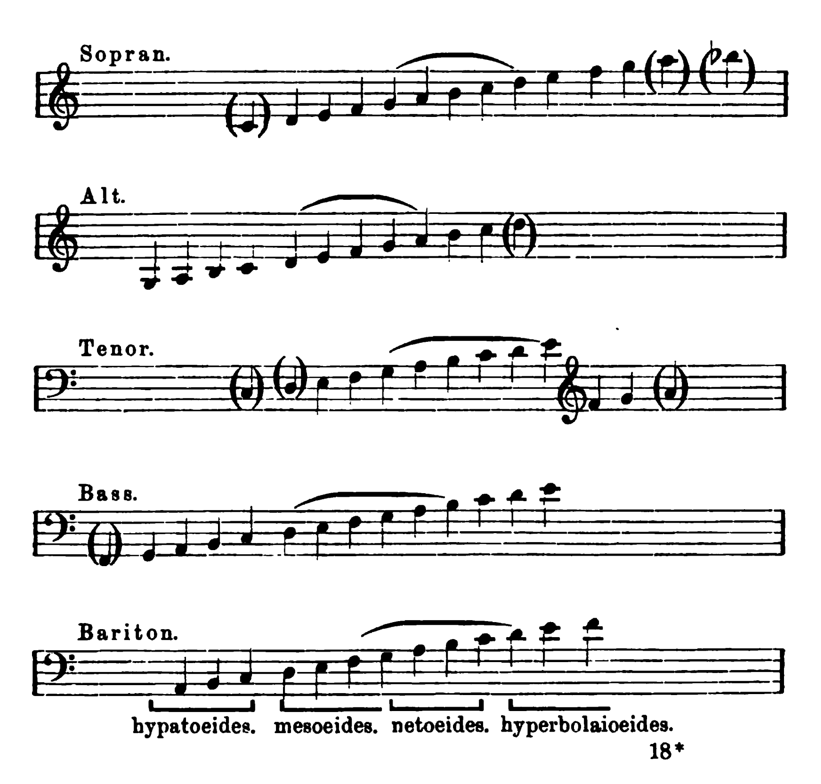
Die griechischen Octavengattungen haben mit den gleichnamigen Transpositionsscalen (Tonoi) weiter nichts als den Namen gemeinsam. Wenn Gevaert der Ansicht ist, die Dorische Harmonie könne nur in der Dorischen Transpositionsscala genommen werden, so ist dies ein durch Ptolemäus verschuldeter Irrthum, der schon von den Musikresten der Ptolemäischen Epoche nicht bestehen kann. Woher die Namensidentität, ist bereits von Bellermann gezeigt.

Friedrich Bellermann hat das grosse Verdienst, erkannt zu haben, in welcher Weise die griechischen Notenzeichen unseren modernen Noten entsprechen, dass nämlich der Schreibung nach der Proslambanomenos der Hypodorischen Transpositionsscala genau unserem *F* gleich steht. Fr. Bellermann theilt in seinem Anonymus p. 12 und seinen Tonleitern p. 54 eine zweite nicht minder werthvolle Entdeckung mit, die sich ebenfalls auf die Transpositionsscalen der griechischen Musik bezieht, dass nämlich die durch eine griechische Note bezeichnete Tonstufe um eine kleine Terz tiefer stand als die dem griechischen Notenbuchstaben entsprechende Note

der heutigen Musik: Die absolute Stimmung der Griechen stand um eine kleine Terz tiefer als die moderne.

Fr. Bellermann wird auf diese Thatsache besonders durch die Stelle bei Ptolemäus 2, 11 geführt. Dieser Stelle zufolge hat nämlich diejenige Octave der griechischen Transpositionsscalen, welche der Notenschreibung nach unserer Octave von *f* bis *f'* entspricht, die Eigenthümlichkeit, dass sich die Stimme in dieser Octave am liebsten bewegt, dass sie über deren Grenzen nicht gern hinausschreitet: es sei der Stimme beschwerlich und gezwungen, tiefer als bis zum Ton *f* zu gehen. Mit dieser Ueberlieferung des Ptolemäus stimmt es trefflich, dass von den uns überlieferten Melodien des Dionysius und Mesomedes die eine sich genau innerhalb der Octave von *f* bis *f'* hält, die zweite diesen Umfang nach der Tiefe zu nur um einen Halbton (bis *e*), die dritte nur um einen Ganzton nach der Höhe zu (bis *g'*) überschreitet. Warum hielten die Griechen diese Grenze ein? Fr. Bellermann gibt die Antwort: sie dachten nicht an eine besondere Stimme, etwa an eine Bass- oder Tenorstimme, sondern sie componirten Melodien, die, ohne dass eine Transposition nöthig war, von jeder Stimme gesungen werden sollten. Vorzugsweise hatten sie dabei wohl Männer- und Jünglingsstimmen im Auge, also Bass, Bariton und Tenor, aber auch höhere Stimmen betheiligten sich nicht selten, nämlich Knabenstimmen im Alt und Sopran. In den Tonleitern und Musiknoten S. 55 sagt Bellermann: „Setzen wir den Umfang einer Melodie für die Männer von *c* bis *es'* oder von *cis* bis *e'*, für die Knaben (und Frauen) von *c'* bis *es''* oder *cis'* bis *es''*, so wird eine Ueberschreitung nach unten hin für solche Männer, welche wahre Tenorstimmen haben, und für Knaben und Mädchen von wahren Discantstimmen ganz unausführbar. Den meisten derartigen Stimmen ist *c* schon ein unbequemer, bei vielen kaum vernehmbarer Ton, während freilich die Bassisten, Altisten (und Altistinnen) auf diesem *c* sich noch ganz heimisch fühlen. Diese werden dagegen, wenn die Melodie nach der Höhe hin den Klang überschreitet, entweder zu einem gewaltsamen Schreien genöthigt, oder sie werden sich auf eine dem Totaleindruck des Gesanges sehr nachtheiligen Weise in die tiefere Octave zurückziehen. Besonders unbequem ist diese Höhe den Altstimmen der Knaben, aber auch vielen Bassisten. Daher haben unsere sangbarsten Choräle, Volkslieder und andere gemeinschaftlicher Ausführung gewidmete Gesänge in der Regel nur den Umfang einer einzigen Octave oder einen noch geringeren, und man wird, die aus zu grosser Höhe oder aus zu grosser Tiefe entstehenden Uebelstände gleichmässig vermeidend, eine solche im Einklange singende Gesellschaft in der Octave *cis* bis *cis'* oder *d* bis *d'* zu halten haben." Also — so heisst es in Westphals Griechischer Rhythmik und Harmonik 1867

S. 369 → ist nach Bellermann zu vermeiden einerseits die Octave *c* bis *c'* und alle tieferen (denn das tiefere *c* ist den meisten Tenor- und den Knabenstimmen ein unbequemer, bei vielen kaum vernehmbarer Ton), andererseits die über *es* hinausliegenden, also *e* bis *e'* u. s. w. (denn über *es* hinaus werden die Bassisten und Altisten zu einem gewaltsamen Schreien genöthigt u. s. w.). Marx' Theorie d. musikal. Comp. 3, S. 346 bestimmt den Umfang der Stimmen folgendermaassen: „Die mit einem Bogen überzogenen Noten umfassen die Mitte der Stimme — hier ist sie am bequemsten und ruhigsten (mittlere Stimmregion) —, nach der Tiefe zu wird sie schwächer und dumpfer bis zum Erlöschen (tiefe Stimmregion) —, nach der Höhe zu wird sie stärker, schärfer, heftiger, bis endlich auch hier die Grenze erscheint (hohe Stimmregion) S. 342. — Die durch eingeklammerte Noten bezeichneten tiefen Töne fehlen manchem sonst gutbegabten Sänger und sind bei den meisten schwächer und weniger hellklingend: die eingeklammerten hohen Töne stehen ebenfalls nicht allen Sängern zu Gebote und haben bei den meisten einen höheren, heftigeren, auch gellenden Klang."



Nach Marx — sagt Westphal — würde es also schon unter die Ptolemäische Kategorie des „Beschwerlichen und Gezwungenen“ fallen, wenn die Altisten den Ton *d''* zu singen haben. Schwerlich aber wird für die von Ptolemäus statuirte Octave eine andere als die von *d* nach *d'*, für Alt und Sopran in der höheren Octave die von *d'* nach *d''* übrig bleiben, wobei freilich, wenigstens wie bei uns die Stimmen organisirt sind, den Tenoristen das tiefere *d*, den Altisten das höhere *d* meistens etwas schwieriger wird, als die meisten übrigen Töne dieser Octave.

Der Ton also, den die Griechen durch die unserem *f* entsprechende Note bezeichnen, ist für Bass- und Tenor-Sänger der Ton *d*, für Alt- und Sopran-Sänger der Ton *d'*. Mithin steht die griechische Stimmung der Noten um eine kleine Terz tiefer als die unserige.

Mit der von Fr. Bellermann für die absolute Stimmung der griechischen Musik herbeigezogenen Stelle des Ptolemäus ist nach Westphals Aristoxenus 1883 S. 415 der Bericht, welchen der Anonymus de mus. § 64 nach Aristoxenus gibt, folgendermaassen zu vereinigen:

Es gibt vier Topoi der (Vocal- und Instrumental-) Stimme.

Der Topos hypatoeides beginnt von der Hypodorischen Hypate meson und reicht bis zur Dorischen Hypate meson.

Der Topos mesoeides beginnt von der phrygischen Hypate meson und reicht bis zur Lydischen Mese.

Der Topos netoeides beginnt mit der Lydischen Mese und reicht bis zur Lydischen Nete synemmenon.

Was darauf folgt ist der Hyperbolaioeides.

Diese vier Namen haben die Bedeutung „Tonregion nach Analogie des Hypaton-, des Meson-, des Neton-, des Hyperbolaion-Tetrachordes.“

Die folgenden Bemerkungen anticipirend haben wir in den S. 275 aus Marx mitgetheilten Scalen des Soprans, Alts, Tenors, Basses und Baritons zugleich den Topos hypatoeides, mesoeides, netoeides und hyperbolaioeides angemerkt. Die griechischen Theoretiker wollen damit sagen, bass die Klänge *G A H* von keinem anderen Topos als bloss dem hypatoeides ausgeführt werden können; die Klänge *c d e f g* von keinem anderen Topos als bloss dem Topos mesoeides; die Klänge *g a h c* von keinem anderen Topos als bloss dem T. netoeides; die auf den Klang *c* nach der Höhe zu folgenden von keinem anderen Topos als dem T. hyperbolaioeides.

Stellen wir nun zwei Tonleitern unter einander: die obere diejenige, deren Klänge der griechischen Notirung nach sich ergeben; die untere Tonleiter, deren Klänge ein jeder eine kleine Terz tiefer als der darüber stehenden der oberen Tonreihe ist.

Notirung und Klang differiren um eine kleine Terz, ähnlich wie auf unserer *A*-Clarinette.

	I. Hypatoeides.			II. Mesoeides.							
Schreibung:	*B*	*c*	*d*	*es*	*f*	*g*	*as*	*b*	*c*	*d*	*es*
Klang:	*G*	*A*	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*
								III. Netoeides.			

I. Der Topos hypatoeidēs oder diastaltikos.
(Die Stimmregion des Basses.)

Schreibung: *B c d*
Klang: *G A H*

Der Topos hypatoeides ist nach Pseudo-Euklides' Darstellung p. 21 ein wesentliches Erforderniss für den Tropos tragikos, d. h. für die Weise des tragischen Chorliedes — denn die tragischen Monodien (Solo-Partien, Arien) gehören dem Topos mesoeides an.

Jene tiefen Töne erfordern nothwendig einen bassirenden Chor: es ist zwar nicht denkbar, dass die tragischen Chorlieder blos auf jene wenigen Töne beschränkt gewesen sein sollten; aber so viel scheint wohl festzustehen: der Topos hypatoeides der alten Griechen ist die Bassstimme, sowohl im Gesange wie bei den Instrumenten. Im Abschnitte von der Melopöie sagt Pseudo-Euklides p. 21: „In dem Topos tragikos oder hypatoeides zeigt sich Hoheit, Glanz und Adel, männliche Erhebung der Seele, heldenmüthige Thatkraft und ähnliche Affecte dieses Charakters.“ Diesen Eindruck machten also die Chorgesänge der Griechen auf den Zuhörer — die Tiefe der Klänge scheint für die Erregung dieser Stimmung ein nicht unbedeutendes Moment gewesen zu sein. So kann denn Aristoxenus in der ersten Harmonik § 21 sagen: „Wenn auch das System an und für sich durch die Verschiedenheit des Topos nicht verändert wird, so wird doch durch die Eigenthümlichkeit der Stimmklasse dem Melos ein nicht geringer, sondern ein sehr grosser Wechsel (Nüancirung) zu Theil.“

II. Der Topos mesoeidēs oder hesychastikos.
(Die Stimmregion des Bariton.)

Schreibung: *es f g as b*
Klang: *c d e f g*

Derselbe kann ausgeführt werden sowohl von Bassstimmen wie von Tenorstimmen, (um von den Baritonisten abzusehen) und zwar von beiden mit fast gleicher Bequemlichkeit.

Dieser Stimmklasse gehört die dithyrambische Melopöie an: das sind die Compositionen ruhigen Charakters, durch welchen „Seelenfrieden, ein freier und friedlicher Zustand des Gemüths“, bewirkt wird. Dem werden angemessen sein die Hymnen, Päane, Enkomien, Trostlieder und ähnliches“. Pseudo-Euklides p. 21. Die hier angeführten Gattungen der chorischen Lyrik werden also als Nebengattungen des Dithyrambus gefasst, wobei wir nicht sowohl an die Dithyramben der späteren Zeit, als vielmehr an die ruhiger gehaltenen Dithyramben des Pindar und der classischen Periode zu denken haben. Die Melodien also, in welchen diese Chorlieder gesungen werden, bewegen sich vorzugsweise in den Tönen von *c* bis *g*. Insofern also der Chorodidaskalos genöthigt war, sich bei der Ausführung des Chores zugleich der Bass- und Tenorstimmen, oder bei Knabenchören der Alt- und Sopranstimmen zu bedienen, fanden diese verschiedenen zusammensingenden Stimmen in der Tonlage von *c* bis *g* einen überall für sie passenden Topos. Und berücksichtigt man, dass die meisten Töne dieses Umfanges immer der Mittelstimme angehören (sowohl bei Bassisten als Tenoristen vgl. oben), so kann man sagen, dass die Bezeichnung dieser Stimmlage als Topos hesychastikos („ruhig“) auch vom Standpunkte unserer Musik ganz richtig ist, denn die Mittelstimme ist für alle Stimmklassen die ruhige (vgl. Marx, Compositionslehre S. 342). Selbstverständlich wird es indess häufig genug vorgekommen sein, dass der hesychastische Chorgesang jene Grenze nach unten und oben hin wenigstens um einige Töne überschritten hat.

III. Der Topos nētoeidēs oder systaltikos.

(Die Stimmregion des Tenors.)

Schreibung: *b* *c* *d* *es*
Klang: *g* *a* *h* *c*

Diese Klänge sind demjenigen Topos Melopoiias wesentlich, welchen man, wie Pseudo-Euklid p. 21 und Aristides p. 28 berichten, nach seinem vornehmsten Eidos den Topos nomikos, d. h. die Compositionsmanier des Nomos, und nach seinem bewegten Charakter den Topos systaltikos („erregt“) nannte. Auch der Bassist kann jene vier Töne hervorbringen, aber nur in seiner hohen Stimmregion. Wir müssen nothwendig annehmen, dass ein Nomos, d. i. ein Sologesang religiösen Charakters an den grossen Nationalfesten vorgetragen, unmöglich blos auf die vier angegebenen Töne beschränkt sein konnte. Die darüber hinausgehenden Melodien werden von Bassisten im Chore nicht mehr gesungen. Dagegen passen alle diese Töne ganz eigentlich für den Tenor, welcher

sogar jene sämmtlichen vier Töne des Topos netoeides noch in seiner Mittelstimme hat. Daraus gewinnen wir das Resultat, dass die Melodien des auf den Topos netoeides basirten Topos nomikos oder systaltikos Tenoristen erforderten. Ausser dem Nomos gehören nach Pseudo-Euklid p. 21 hierher auch die Liebes- und Klagelieder u. s. w. Solche Klassen der Vocalmusik wurden bei den Griechen also vorwiegend durch Tenorstimmen ausgeführt. Der auf Aristoxenus zurückgehende Berichterstatter sagt von dem systaltischen Topos der Melopöie: das Gemüth werde dadurch in eine weichliche und weibliche Stimmung gebracht; er werde für erotische Affecte, für Klagen und Jammer und Aehnliches geeignet sein. Es ist dies wohl diejenige Erregtheit, welche wir Sentimentalität nennen. Auch die Sologesänge der Tragödie sind zu dem systaltischen Ethos hinzuzurechnen. Dies Alles also wurde bei den Griechen von Tenoristen ausgeführt. Was die Aristoxeneer von den im Topos netoeides oder systaltikos ausgeführten Melopöien überliefern, stimmt mit der Erklärung, welche Marx a. a. O. S. 384 von dem Charakter des Tenors gibt, „der Tenor ist jünglinghaft, bald für schmelzende Innigkeit, bald für glühende Leidenschaft erregt; der Bass männlich reifer, von kernig nachhaltiger Kraft, würdig und ruhig, aber gewaltsamer Ausbrüche der Leidenschaft fähig; — der Tenor wie der Discant heller, beweglicher, der Bass wie der Alt dunkler, ruhiger.“

Ungefähr denselben Eindruck machten die verschiedenen Stimmklassen (der Vocal- und Instrumentalmusik) auch auf die Griechen, wie wir nicht anders nach den Trümmern der Aristoxenischen Charakteristik, welche sich bei Pseudo-Euklid und Aristides finden, anzunehmen haben. Deshalb

1. Bass-Stimmen für den tragischen Chor;

2. eine Stimmklasse, an der sich Bassisten und Tenoristen betheiligen können (eine mittlere Stimmklasse, mesoeidēs Topos) für die lyrischen Chöre des Pindar u. s. w.;

3. Tenor-Stimmen für die Sologesänge der Bühne und der Agonal-Concerte.

Deshalb konnte Aristoxenus sagen: „Wenn auch das System an und für sich dadurch nicht verändert wird, so wird doch durch die Eigenthümlichkeit der Stimmlage dem Melos eine gar nicht unbedeutende, vielmehr eine recht grosse Mannigfaltigkeit zu Theil.“

IV. Der Topos hyperboloeidēs.

(Die Stimmregionen des Alts und Soprans.)

Töne, welche höher sind als der obere Grenzton des Topos hyperboloeides, gehören der vierten der von den Aristoxeneern statuirten Stimmklassen an, dem Topos netoeides. Da kein Zweifel

darüber sein kann, dass der Topos hyperboloeides nur für den Tenor passt, so muss dem Netoeides die Alt- und Sopranstimme der Frauen und Kinder angehören. Knabenchöre kamen z. B. in der Pindarischen Musik vor; dass auch die Frauenstimmen sich bei den Griechen an der classischen Musik betheiligten, geht daraus hervor, dass Sappho, Myrtis, Corinna in der musischen Kunst einen unbestrittenen Rang einnehmen. In Athen freilich war dem Weibe Concert- und Theaterbesuch, wie die Mitwirkung an Concert und Theater untersagt.

Die Entwicklung der Transpositionsscalen bis zur Aristoxenischen Epoche.

Die früheste Heimstätte der kunstgemässen Entwicklung griechischer Musik ist die Kitharodik des Terpander in der ersten Spartanischen Musik-Katastasis, wie sie in der Schrift des Italioten Glaucus aus Rhegium (über die alten Componisten und Dichter) genannt wird. Durch die Terpandriden-Schule, welche bis in das spätere Hellenenthum hineinreichte, hatte sich die Kunde von der ersten Spartanischen Katastasis lebendig erhalten.

Zu Terpander's Zeit konnte man noch nicht von verschiedenen Transpositionsscalen sprechen. Dies konnte man erst mit der Erfindung der Notenschrift. Fr. Bellermann glaubt die Notenerfindung (das Sängeralphabet) sei auf Terpander zurückzuführen. Bei Plutarch de mus. 4, 5 heisst es nämlich: „Die Liedertexte des Phemios und Demodokos seien keine Prosa und nicht unmetrisch gewesen, sondern es habe sich damit verhalten wie mit den Werken des Stesichoros und der alten Melopoioi, welche epische Gedichte verfassten und den Versen Melodien hinzufügten. Denn auch Terpander, so berichtet Heraklides, fügte als Componist kitharodischen Nomoi seinen eigenen oder Homer's Hexametern für jeden einzelnen Nomos Melodien hinzu und sang dieselben in den Agonen.“ Späterhin fügte der Componist dem Worttexte die Melodie freilich wohl in der Weise hinzu, dass er über den Worttext die Musiknoten hinzusetzte. Aber bei Plutarch ist durchaus nicht die Rede davon, dass dies auch von Seiten des Phemios und Demodokos, des Stesichoros und Terpander's geschehen sei. Von einer Bezeichnung der Melodie durch Notenschrift, wie Fr. Bellermann meint, ist nicht die Rede. Bei der ungemeinen Begabung des griechischen Volkes war es leicht, dass sich sowohl die Poesie zu der Vollendung des Homerischen Epos, wie die Musik der archaischen Periode zu einer gewissen Entwicklungsstufe erhob, ohne dass man Literatur- und Musik-Alphabete verwandte.

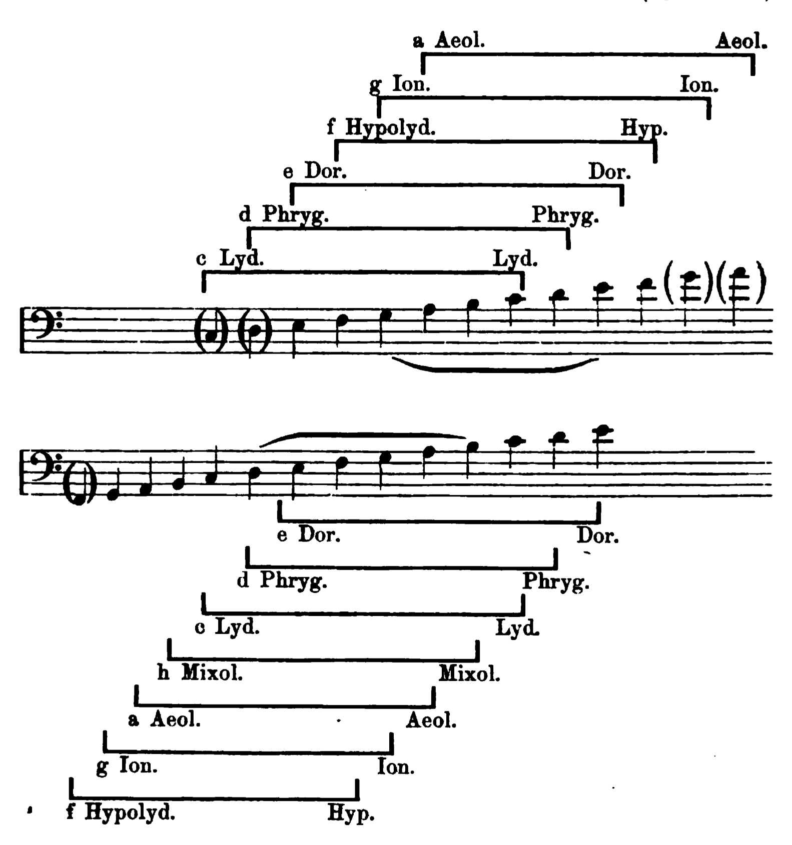
Gerade aber der zuerst von Terpander ausgebildete Kunstzweig der Musik, der Kunstzweig des Nomos, scheint es gewesen zu sein, auf welchen das Aufkommen verschiedener Transpositionsscalen und das des Notenalphabets zurückzuführen ist.

Die Nomosmusik war eine monodische, der Kunstzweig des Sologesanges. Wir sahen vorher auf S. 276 ff., dass die verschiedenen Arten des Gesanges in naher Beziehung zu den Stimmklassen standen: der tragische Chorgesang der Griechen erforderte Bassisten, der lyrische Chorgesang Pindar's u. s. w. konnte sowohl von Bassisten wie von Tenoristen ausgeführt werden, der Sologesang, welcher nicht blos im Theater, sondern auch in Concert-Agonen eine grosse Rolle spielte, wurde von einem Tenoristen ausgeführt. Der Solosänger, welcher einen kitharodischen Nomos vorzutragen hatte, war wenigstens in der früheren Zeit, nach der auf Terpander zurückgeführten Einrichtung dieses Kunstzweiges, auf die althellenische Moll-Tonart angewiesen, die Dorische, Aeolische und Böotische Harmonie, über welche der Nomos des Terpander nicht hinausging. Die Dorische und Aeolische Harmonie wurde auch später noch für die Kithara festgehalten — die Aeolische wird von Aristoteles in den musikalischen Problemen 19, sogar als die hauptsächlichste Tonart der Kitharoden bezeichnet, aber auch noch zwei andere Octavengattungen, welche zu den althellenischen Tonarten Terpander's aus Kleinasien hinzugekommen waren, die Lydische und die Hypophrygische Harmonie fanden für die Solomusik der Kithara Aufnahme: Dorisch, Lydisch, Ionisch oder Hypophrygisch und Aeolisch sind die Harmonien, welche die Stelle bei Pollux als die Haupt-Tonarten der Kithara angibt vgl. oben S. 240.

Nur so lässt sich erklären, dass die Octave von *d* bis *d*, nicht von *e* bis *e* zu Grunde gelegt wurde. Die Normen des lyrischen Chorgesanges wurden von den Meistern der zweiten Spartanischen Musikkatastasis festgestellt.

Ich kann R. Westphal's Musik des griechischen Alterthums S. 160 ff. nicht beistimmen, wenn dort angenommen wird, dass der Notenerfinder die Tonlage des kitharodischen Sologesanges im Auge hatte. Was Tonlage und Tonumfang belangt, da liess sich der Notenerfinder vielmehr von dem lyrischen Chorgesange leiten, nicht von Terpander, dem Meister der ersten spartanischen Katastasis. Vgl. die auf Glaucus Rheginus zurückgehende Nachricht bei Plut. de mus. 9: „Die erste Feststellung der musischen Kunstnormen ist in Sparta geschehen und zwar durch Terpander. Eine zweite ist vorzugsweise auf folgende Meister zurückzuführen: Thaletas von Gortyn, Xenodamus von Kythere, Xenokritus den Lokrer, Polymnastus den Kolophonier und Sakadas; denn nachdem diese die musikalischen Normen für das Gymnopädienfest

in Sparta eingeführt hatten, sollen auch für die Apodeixeis in Arkadien und für die Endymatia in Argos die musikalischen Kunstnormen festgesetzt sein.“ Ausser für Solomusik z. B. für Elegien arbeiten diese Meister hauptsächlich Päanen, Hyporchemata und andere Compositionen des lyrischen Chorgesanges. „Päanen und dergleichen“ lyrische Chorlieder werden nach S. 277 in dem Topos mesoeides ausgeführt, an der sich sowohl bassirende Männerstimmen wie Tenorstimmen der Knaben betheiligen konnten. Der Anonymus gibt die Noten *es f g as b* als die für den Topos meseoides charakteristischen an. Die mit diesen Notenwerthen bezeichneten Töne gehören der Octave *f* bis *f'* an, von welcher Ptolemäus 2, 11 erklärt, dass sich in ihr die Stimme am liebsten bewege, über deren untere Grenze sie nicht ohne Beschwerde und Zwang hinabsteigen könne. Das Folgende gibt eine Uebersicht über die Umfänge, welche die einzelnen Octavengattungen sowohl in den Tenor- wie in den Basstönen einnehmen (vgl. S. 275)



Innerhalb ein und derselben Transpositionsscala z. B. unserer Scala ohne Vorzeichnung lassen sich von einem im Tenor singenden Chore ohne Schwierigkeit und Zwang nur die Octaven der Dorischen und der Hypolydischen Harmonie ausführen.

Dor.:	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*
Hypol.:	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*

Von Basschören lassen sich freilich auch noch die Lydische, Mixolydische, Aeolische, Ionische Octavengattung ausführen, aber der Chorgesang des Topos mesoeides, d. i. der lyrische Chorgesang, musste ein derartiger sein, dass sich auch Tenorstimmen daran betheiligen konnten.

Da in ein und derselben Transpositionsscala die verschiedenen Octavengattungen nicht ausführbar waren, so blieb nichts Anderes übrig, als dass der Anfangston der Octavengattung für eine Dorische, Phrygische, Lydische Melodie stets derselbe war. So nahm man alle Octavengattungen zwischen den beiden Klängen *d* und *d'*, die ähnlich wie bei den *A*-Clarinetten eine kleine Terz höher notirt werden: man notirte die Scala *d*—*d'* mit *f*—*f'*.

Zuerst erweiterte man diese sieben Octaven zu sieben Dodekachorden, wie sie dem Plato vorlagen:

1. Hypodorisch	*F*	*G*	*As*	*B*	*c*	*des*	*es*	*f*	*g*	*as*	*b*	*c*
2. Hypophrygisch	*G*	*A*	*B*	*c*	*d*	*es*	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*
3. Hypolydisch	*A*	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*
4. Dorisch	*B*	*c*	*des*	*es*	*f*	*ges*	*as*	*b*	*c*	*des*	*es*	*f*
5. Phrygisch	*c*	*d*	*es*	*f*	*g*	*as*	*b*	*c*	*d*	*es*	*f*	*g*
6. Lydisch	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*	*a*	*f*	*g*	*a*
7. Mixolydisch	*es*	*f*	*ges*	*a*	*b*	*ces*	*des*	*es*	*f*	*ges*	*as*	*b*

So viel steht fest, dass bei Plato das Vorhandensein von mindestens drei Transpositionsscalen in *A*, *d* und *G* vorauszusetzen ist. Vgl. oben S. 177. 178.

Die drei tiefsten der vorliegenden Transpositionsscalen verdanken nicht wie die vier höchsten ihren Namen den Octavengattungen, welche ihren Kern bilden, sonst hätte Nr. 1 den Namen Tonos Aiolios, Nr. 2 den Namen Tonos Iastios erhalten müssen. Die Transpositionsscala Nr. 1 in *F* wurde Tonos Hypodorios aus dem Grunde genannt, weil sie eine Quarte oberhalb des Tonos Nr. 4 (in *B*), dem Tonos Dorios, lag. Ebenso erhielt die Transpositionsscala in *G*, weil sie eine Quarte oberhalb des Tonos Phrygios (Nr. 3 in *c*) lag, den Namen Tonos Hypophrygios, analog auch die Transpositionsscala Nr. 3 den Namen Hypolydios, als die eine Quarte oberhalb des Tonos Lydios liegende.

Diese drei Transpositionsscalen, die Hypodorische, Hypo-

phrygische, Hypolydische waren nun umgekehrt auf die Benennung der ihren Kern bildenden Harmonien oder Octavengattungen von Einfluss. Bei Aristoxenus sind die alten Harmonienamen Aeolisch, Iastisch und chalara oder epaneimene Lydisti ganz verschwunden, statt der alten bedient er sich ausschliesslich dafür der erst von den Transpositionsscalen hergenommenen Benennungen; der Name Hypodorios für Aiolios ist zum ersten Male bei Heraklides, dem älteren Zeitgenossen des Aristoxenus, nachzuweisen.

Das griechische Musikalphabet.

Sein Literaturalphabet hat das Volk der Hellenen von einem semitischen Culturvolke des Mittelmeeres erhalten, welches sich selber das Volk Kanaan nannte, von den Griechen das phönizische, von den Römern, die mit der bedeutendsten Koloniestadt desselben in vielfacher Berührung standen, das punische genannt wird. In aller nächster Verwandtschaft steht dasselbe mit den Hebräern, welche das stammverwandte Volk Kanaan aus dem innern Palästina an die Küste verdrängten und eben durch diese Beschränkung auf die Meeresküste die erste Ursache für die spätere culturhistorische Bedeutung des besiegten Bruderstammes wurden. Die Namen der griechischen Buchstaben, welche fast genau dieselben sind, wie bei den mit den Phöniziern so nah verwandten Hebräern, beweisen schlagender als alle griechischen Sagen über die Herkunft ihres Alphabets aus Phönizien den historischen Ursprung.

Im semitischen Orient war der Gebrauch der Buchstaben ungleich früher in Aufnahme gekommen, als in Griechenland. Die gewaltigen Inschriften an den Baudenkmälern zwischen Euphrat und Tigris beweisen das. Viel später kam bei den Hellenen die Schrift zur Verwendung. Gelangte doch die hellenische Poesie, ohne durch die Schrift fixirt zu werden, zur höchsten Blüthe; das Homerische Epos verblieb viele Jahrhunderte lang der mündlichen Tradition der Rhapsoden, ehe es Pisistratus aus dem Munde der Declamatoren aufzeichnen liess. Ebenso wie die Declamationsverse der epischen Poesie wurden auch die gesungenen Verse der lyrischen, sowohl Worttext wie Melodien, durch mündliche Ueberlieferung fortgepflanzt, die kitharodischen Nomoi des Terpander in der Kitharoden-Schule der Terpandriden, die alten Compositionen des Olympus in den Kunstschulen der Auloden und Auleten. Das wunderbare Gedächtniss der Griechen bewahrte die gesungenen Gedichte wohl ebenso leicht als die gesprochenen Gedichte: die Melodien lebten nicht minder treu im Gedächtnisse der Sänger wie die poetischen Texte.

Neben der Melodie des Gesanges wurde auch die Instrumentalbegleitung der Gesangsstimme zunächst in der Tradition der Kunstschule fortgepflanzt. Aber es steht fest, dass in den Schulen der alten Musiker gerade für die instrumentalen Begleitungsstimmen zuerst das Bedürfniss einer schriftlichen Fixirung sich herausstellte. Viel später erst als die Instrumentalstimme erhielt auch die Singstimme ein Notenalphabet. Die Instrumentalnoten wurden einem alten dorischen Schriftalphabete (um die Zeit Solon's) entlehnt, die Vocalnoten dem ionischen Alphabete, welches am Ende des Peloponesischen Krieges zu Athen in officiellen Gebrauch kam.

Dass die für die Singstimme verwandten Noten mit den Buchstaben des ionisch-attischen Alphabets identisch sind, ist nie verkannt worden. Dass die für die Instrumentalstimmen gebrauchten Noten ihrem Ursprung nach nichts Anderes sind als die Buchstaben eines alten dorischen Alphabets, diese Erkenntniss verdanken wir dem Scharfsinne R. Westphal's. Die Forscher Vincent und Fr. Bellermann glaubten darin die alterthümlichen Zeichen erblicken zu müssen, welcher sich die Kabbalisten für die Planeten bedienten. Vincent's Hypothese geht von dem Gedanken aus, dass nach der Vorstellung des Pythagoras und seiner Schule ein Zusammenhang zwischen Musik und Astronomie, zwischen den Tonscalen und den Bahnen und Entfernungen der Gestirne bestehe. Man hielt den Pythagoras für den Erfinder der Notenschrift; es sei anzunehmen, dass Pythagoras bei dieser seiner Erfindung von dem Zusammenhange des Tonsystems und des Himmels geleitet sei. Da man des Glaubens war, dass Pythagoras seine Weisheit aus Aegypten, also aus dem Oriente, herübergeholt habe, so schien die Meinung nicht unangemessen, dass von der aus dem Orient stammenden Kabbala der alte griechische Weise die Notenzeichen aufgenommen habe. Fr. Bellermann hält diese von Vincent gemachte Schlussfolgerung für ganz logisch; obwohl derselbe, wie er gesteht, die aus der Kabbala sich herschreibenden Planetenzeichen nicht kennt, so mag er doch eine gewisse Aehnlichkeit der griechischen Instrumentalnoten mit den Buchstaben des hebräischen Alphabets, welche auf die Kabbala hinweise, nicht in Abrede stellen.

Die Aehnlichkeit der griechischen Instrumentalnoten mit dem hebräischen Alphabete ist freilich nicht zu verkennen. Doch ist dies Alphabet nicht sowohl als das hebräische oder altphönizische sondern vielmehr als dasjenige Alphabet anzusehen, welches die Griechen sich von den alten Phöniziern zu eigen gemacht haben. Das Princip, diese altgriechischen Buchstaben als Tonzeichen zu verwenden, weit entfernt, mit der Kabbala und der von Pythagoras angenommenen Beziehung der Töne zu den Sternen im Zusammenhange zu stehen, ist durchaus analog der in der mittelalterlichen

Musik aufgebrachten Bezeichnung der Scalatöne durch die Buchstaben des lateinischen Alphabets. Mögen immerhin die Hellenen ihr Schriftalphabet aus dem Orient überkommen haben, die Verwendung der Buchstaben zum Notenalphabete steht ausser allem Zusammenhange mit dem Orient, sie ist lediglich eine That des echten Hellenthums. Guido von Arezzo oder wer sonst die neueren Notenbuchstaben erfunden hat, gebraucht bei der Uebertragung des lateinischen Alphabets auf die Scalatöne die Buchstaben gewissermaassen als Zahlzeichen, *A* für den ersten, *B* für den zweiten, *C* für den dritten Ton der Scala u. s. w. nach der alphabetischen Ordnung. Der alte griechische Musiker, der aus dem griechischen Schriftalphabete die Notenschrift für die Instrumentalstimme entwickelt, verfährt im invividuellen Geiste der griechischen Musik. Es sind dieselben Anschauungen, welche wir in den Tonarten Plato's kennen lernten. Plato legt von den verschiedenen Harmonien nach ethischen Gesichtspunkten der einen einen höheren Werth als der anderen bei. Nach demselben Grundsatze bezeichnet auch der Notenerfinder die Reihenfolge der Octaven mit den Buchstaben des Alphabets. In gewisser Weise gelten also auch dem Erfinder der griechischen Noten die Buchstaben als Zahlen: die beiden Ganztöne der einzelnen Octaven werden durch je zwei benachbarte Buchstaben des Alphabets bezeichnet, und zwar erscheinen dabei die einzelnen Octaven in der alphabetischen Reihenfolge der Buchstaben, welche ihrer ethischen Rangordnung entspricht. Für uns, die wir an die in der christlichen Musik beobachtete Reihenfolge der Buchstaben zur Bezeichnung der Töne gewohnt sind, will uns die vom griechischen Notenerfinder gewählte Ordnung befremdlich erscheinen. Aber der Hinblick auf die in der Platonischen Republik dargelegte ethische Bedeutung der Harmonien (Octavengattungen) (oben S. 233 ff.), wird uns sofort überzeugen, dass der griechische Notenerfinder ein Musiker von echt griechischer Anschauung war: er hat die ethische Rangordnung der Octaven im Auge, wenn er die Buchstaben des Schriftalphabets (als Zahlzeichen gefasst) zur Bezeichnung der Tonstufen verwendet.

Die griechischen Musiker, welche uns die griechischen Noten nach ihrer Gestalt und Bedeutung überliefern (Alypius, Aristides, Gaudentius, Boetius), haben eine ganz andere Auffassung der griechischen Zeichen als Vincent und Bellermann, sie sehen die Instrumentalnoten als griechische Buchstaben an. Es ist in der That nicht einzusehen, weshalb die beiden neueren Forscher nicht den Quellen gefolgt sind und lieber an die kabbalistischen Planetenzeichen der Quinte als mit Alypius u. s. w. an die Buchstaben des griechischen Schriftalphabets denken. Uebrigens denken die alten Schriftsteller über die Noten nicht daran, für die Singnoten auf das attische, für die Instrumentalnoten auf das alte dorische

Alphabet zurückzugehen, sie glauben auch für die Instrumentalnoten auf das attische Alphabet recurriren zu müssen.

Das alte dorische Schriftalphabet steht in manchen Punkten dem lateinischen Alphabete näher als dem attischen. Insbesondere ist auch bezüglich der Buchstabenordnung das lateinische Alphabet dem dorischen näher verwandt als dem attischen:

1. *A* Alpha
2. *B* Beta
3. *C* Gamma
4. *D* Delta
5. *E* Epsilon
6. *F* Wau oder Digamma
7. *G* Zeta
8. *H* Eta d. i. eigentlich Heta, das alte Zeichen der griechischen Aspiration
9. Theta
10. *I* Iota
11. *K* Kappa
12. *L* Lambda
13. *M* My
14. *N* Ny.

Nur die Stelle des griechischen Theta ist im lateinischen Alphabete nicht durch einen Buchstaben vertreten. Das Zeichen des dorischen Wau ist im lateinischen Alphabete für den Consonanten *F* verwandt worden. Die Stelle des griechischen Gamma ist bei den Lateinern dem *C* angewiesen. So konnte denn der Platz des griechischen Zeta dem lateinischen *G* eingeräumt werden.

Indem wir den Buchstaben des dorischen Alphabets die des lateinischen substituiren, kommen wir vielleicht der Bequemlichkeit solcher Leser dieses Buches entgegen, welchen (man darf dieses dem Musiker ja auch nicht zumuthen) die Buchstaben des griechischen Alphabets nicht geläufig sind. Der alte griechische Notenerfinder hat die von ihm zu bezeichnenden Töne durch die vorstehende Partie des dorischen Alphabets (*A* bis *N*) ausgedrückt. Statt des alten originalen Notenbuchstabens bedienen wir uns in dem Folgenden des einem jeden griechischen Buchstaben entsprechenden lateinischen Buchstabens. Wie wir das griechische Theta hinter dem lateinischen einschalten, so schalten wir hinter dem lateinischen Buchstaben *L* das griechische Lambda ein, da das dorische Alphabet zwei Formen des Lambda aufweist, deren der alte Notenerfinder eine jede zur Bezeichnung einer besonderen Tonstufe verwandt hat.

Der alte griechische Notenerfinder hatte also die grosse culturhistorische Aufgabe, der Musik ein Alphabet zu schaffen, in der

Weise auszuführen, dass er die beiden Grenztöne der Harmonien oder Octavengattungen durch das zu seiner Zeit übliche Schriftalphabet fixirte. Alle die von ihm zu notirenden Töne waren in einer Scala vom Umfange einer Doppeloctave enthalten. Kein Musiker wird denken, dass jener alte griechische Tonkünstler zu dieser Arbeit etwa eines Saiteninstrumentes benöthigt gewesen wäre, welches zwei Octaven umfasst habe. Sowohl bei den Griechen, wie auch bei den Modernen ist dem Tonkünstler, um mit Heinrich Bellermann zu reden, ein jedes andere Instrument überflüssig, als das der menschlichen Stimme. Sollte der Grieche sich die Tonscala weniger leicht haben vorstellig machen können, als der christlich-moderne Musiker? Muthen wir nicht dem griechischen Geiste eine Rohheit zu, wenn wir denken, es habe sich bei jedem musikalischen Fortschritte der alten Musik zunächst um Saiteninstrumente gehandelt?

Der alte Notenerfinder bezeichnete eine Doppeloctave mit folgenden Buchstaben (wir substituiren in der oben angegebenen Weise die Buchstaben des lateinischen Alphabets den Buchstaben des dorischen):

Höchster Ton der Doppeloctave.
1
Grenzklänge der (3.) Ionischen Oct.
1
Grenzklänge der (7.) Hypolydischen Oct.
1/2
Grenzklänge der (1.) Dorischen Oct.
1
Grenzklänge der (6.) Phrygischen Oct.
1
Grenzklänge der (2.) Lydischen Oct.
1/2
Grenzklänge der (5.) Mixolydischen Oct.
1
Grenzklänge der (4.) Aeolischen Oct.

A G N B Lambda D K Theta

F M C L E I H

Der griechische Musiker notirt mit

A	den höchsten Ton der Doppeloctave	≐ Guidos *a.*
B *C*	die Grenzklänge der (1.) Dorischen Octave . .	= Guidos *e.*
D *E*	die Grenzklänge der (2.) Lydischen Octave . .	= Guidos *c.*
F *G*	die Grenzklänge der (3.) Ionischen Octave . .	= Guidos *g.*
H Theta	die Grenzklänge der (4.) Aeolischen Octave. .	= Guidos *a.*
I *K*	die Grenzklänge der (5.) Mixolydischen Octave	— Guidos *h.*
L Lambda	die Grenzklänge der (6.) Phrygischen Octave .	= Guidos *d.*
M *N*	die Grenzklänge der (7.) Hypolydischen Octave	= Guidos *f.*

Dass die durch die betreffenden Buchstaben bezeichneten antiken Klänge von einander um ein Ganzton- oder Halbtonintervall abstehen, haben unsere Quellen genau überliefert. Fr. Bellermann, die Tonleiter und Musiknoten der Griechen Berlin 1847, und Fortlage, die Musiknoten des Alypios Leipzig 1847; haben hiernach fast gleichzeitig die richtige Deutung gefunden. Den Früheren, auch August Boeckh, war dies unbekannt.

Im alten Dorischen Schriftalphabete, dem die griechischen Instrumentalnoten entnommen sind, schrieb man die Wörter nicht blos von der Rechten nach der Linken, wie es späterhin allgemein im attischen Alphabete geschah, sondern man bediente sich bisweilen auch noch der Phönizischen Weise, die Wörter von links nach rechts zu schreiben. Gar manche Altdorische Inschrift ist in dieser Weise geschrieben.

Der Notenerfinder benutzte die zweifache Schreibung der Buchstaben für das von ihm zu schaffende Notenalphabet zur weiteren Modification der Notenzeichen. Den von links nach rechts geschriebenen Noten-Buchstaben vindicirte er dieselbe Bedeutung, welche bei uns die unmodificirte Note hat. Dem von Rechts nach Links geschriebenen theilte er dieselbe Bedeutung zu, welche in dem modernen Notensysteme die durch ein Kreuz modificirte Note hat, nämlich die Erhöhung um einen Halbton.

F u. *G* bedeutet dasselbe wie Guidos *g*, ꟻ u. ⅁ bedeutet *gis.*
E u. *D* bedeutet dasselbe wie Guidos *c*, Ǝ u. ᗡ bedeutet *cis.*
C u. *B* bedeutet dasselbe wie Guidos *e*, Ɔ u. ꓭ bedeutet *eis.*

Gewährte die Schreibung eines Buchstabens von Links nach Rechts keine andere Gestalt als die von Rechts nach Links, dann wurde durch irgend eine andere Modification der Buchstabenform die Erhöhung um einen Halbton ausgedrückt.

Die Erniedrigung um einen Halbton wurde in der Notirung auf dieselbe Weise wie die Erhöhung um einen Halbton bezeichnet: die bei gleichschwebender Temperatur (auf unserem Claviere, auf unserer Orgel) durch die Tonstufe nicht geschiedenen Klänge *gis* und *as*, *cis* und *des* u. s. w. wurden beide mit demselben Zeichen geschrieben. Unsere moderne Notenschreibung ist in diesem Falle genau, die griechische ungenau. Woher diese Ungenauigkeit der griechischen Notirungen, ergibt sich im Abschnitte von dem nichtdiatonischen Melos unten S. 331.

Hier muss auf die unmodificirten Noten näher eingegangen werden.

Da die griechische Musik die Scalen nicht von der Tiefe nach der Höhe, sondern abwärts von der Höhe nach der Tiefe zu bestimmen gewohnt ist, so scheint es als durchaus natürlich, dass der Notenerfinder den höchsten Ton als den ersten auffasst und ihn mit dem ersten Buchstaben des Alphabets bezeichnet.

Die weiteren Scalatöne bezeichnet er in ihrer Eigenschaft als Grenztöne der verschiedenen Harmonien oder Octaven-Gattungen. Von den Octaven-Gattungen empfängt an erster Stelle die Dorische durch *B* und *C* die Notirung ihrer Grenzklänge, an zweiter die Lydische durch *D* und *E*, an dritter die Ionische durch *F* und *G*, an vierter die Aeolische durch *Theta* (s. S. 289) und *H*, an fünfter die Mixolydische durch *I* und *K*, an sechster die Phrygische durch *L* und *Lambda*, an siebenter die Hypolydische durch *M* und *N*.

Dass die Dorische Octaven-Gattung an erster Stelle steht, ist nicht anders zu erwarten, wenn wir anders der Auffassung der Tonarten bei Plato ein Recht zugestehen. Fast in allen Zweigen der griechischen Musik behauptet die Doristi entschieden den Principat.

Dass der Notenerfinder die zweite Stelle dem Lydischen zuertheilt, scheint mit dem ethischem Range, welcher nach Plato den verschiedenen Harmonien angewiesen werden muss, nicht zu stimmen. Bei Plato wird die Lydische Harmonie als eine solche, welche einen besonders hohen ethischen Rang einnimmt, gar nicht genannt: ausser der Dorischen, die zugleich die Hypodorische in sich begreift, möchte Plato nur die Phrygische für die Jugendbildung gelten lassen. Die Aristotelische Politik (8, 7), die Angaben der Platonischen kritisirend, bezeichnet die Lydische Harmonie als eine solche, welche eher als die Phrygische neben der Dorischen zu stehen verdiene, weil sie den Knaben Zucht und Anstand beibringe. Von diesem Gesichtspunkte aus scheint der Notenerfinder der Lydischen Harmonie gleich hinter der Dorischen den ersten Rang eingeräumt zu haben. Auch Pindars Epinikien begünstigen neben der Dorischen und Hypodorischen (Aeolischen) Harmonie am meisten die Lydische.

Für die im übrigen von dem Notenerfinder eingehaltene Rangordnung der Tonarten erhalten wir Aufschluss bei Pollux 4, 65: „Für die Kithara sind die Ionische, die Iastische und die Aeolische die ersten.“

Nachdem der Notenerfinder der Dorischen und Lydischen vor allen übrigen den Vorzug gegeben, setzt er an dritte Stelle die Iastiche, an vierte die Aeolische Octaven-Gattung. Also ausser der für die Jugendbildung so wesentlichen Lydischen Harmonie erhält die in der Kitharodik nach der Dorischen den ersten Platz einnehmende Ionische und Aeolische Harmonie von dem Notenerfinder den Vorzug, und zwar die der Kitharodik eigenen Harmonien genau in derselben Reihenfolge wie dort. Daraus aber darf nicht gefolgert werden, dass es ein Vertreter des kitharodischen Zweiges der Musik war, welcher die Noten erfunden hat: im musikalischen Kunstbewusstsein der Griechen war die Kitharodik der vornehmste vor allen übrigen Kunstzweigen.

Die so eben vorgeführte Entdeckung Westphal's bezüglich der griechischen Notenerfindung gehören zu den scharfsinnigsten, welche das Studium der Musikgeschichte aufzuweisen hat. Das grosse Mysterium der griechischen Notenschrift, von welcher Vincent und Bellermann zur Kabbala und orientalischen Astronomie ohne Erfolg ihre Zuflucht nahmen, hört durch Westphal auf ein Mysterium zu sein. Westphal ruft den Plato zu Hilfe: Plato's Anschauungen über die Harmonien finden sich ohne allen Zwang in dem Systeme der griechischen Instrumentalnoten wieder. Die philologische Berechtigung, die betreffenden Noten-Zeichen als Buchstaben des Dorischen Alphabets anzusehen, und zwar als die Buchstaben, welche oben durch entsprechende lateinische ausgedrückt sind, hat R. Westphal griechische Rhythmik und Harmonik 1867, S. 391—399 dargethan. Wohl niemand wird sein, der noch der Auffassungsweise Vincent's und Bellermann's huldigt. Von den beiden Widersachern der Auffassung, welche R. Westphal über griechische Musik gegeben hat, wird von dem einen Dr. Hugo Rieman, Musik-Lexikon 1882, S. 339 die Frage nach der Entstehung der Musiknoten unberücksichtigt gelassen, von dem anderen C. v. Jan wird Westphal's Annahme getheilt, dass die Instrumentalnoten aus den Buchstaben des älteren Dorischen Alphabets entstanden sind.

Auf welchen der Altdorischen Buchstaben eine jede der Instrumentalnoten zurückzuführen ist, dies ist eine philologische Untersuchung, ganz ähnlich derjenigen, wie die Conjecturalkritik der handschriftlichen Buchstaben. Das Auge kann in einem und demselben Buchstaben der Handschrift verschiedene Werthe erblicken, das Original kann nur einen Buchstaben gemeint haben. Gar oft hat philologischer Scharfsinn die genuine Lesart des

Originales herausgefunden. Freilich sind dies immer nur Conjecturen, aber kein Schriftdenkmal bleibt von Conjecturen frei. Blos derjenige darf den Anspruch erheben das Richtige conjicirt zu haben, der aus den von ihm vermutheten Buchstaben ein in den Zusammenhang passendes Wort, der einen richtigen Sinn herstellen kann.

Die Herstellung der ursprünglichen Bedeutung eines Notenbuchstabens ist nach demselben Massstabe zu bemessen. Oder dürfen wir Zusammenhang in der griechischen Musik nicht voraussetzen? Sollte der Notenerfinder bei seiner Arbeit **ohne** Princip verfahren sein? Gewiss nicht! Man möchte zunächst den Versuch machen, das in dem christlichen Notenalphabete festgehaltene Princip auch in der Notirung jenes alten Griechen wiederzufinden. Es ist unmöglich. Aber irgend ein Princip **muss** es sein, welches in dem Systeme der Instrumentalnoten sich verbirgt. C. von Jan sagt (Philologische Wochenschrift 1883, No. 43): „man sehe, ob sich „nicht mit genügender Deutlichkeit folgende Reihe ergibt:

g	*f*	*e*	*d*	*c*	*H*	*A*
Α	*Β*	*Γ*	*Δ*	*Ε*	*Ζ*	*Η*

„Unzweifelhaft sind die Buchstaben *Γ Ε Η* für die hier be„zeichneten Töne, *Ζ* ist kaum zweifelhaft, die digamma-ähnliche „Form des *Δ* findet ein Analogon in der älteren Form dieses „Buchstaben, auch die Note für *f* ist von dem *Β* der Dorier in „Melos, Selinus und Anaktorion nicht wesentlich verschieden; nur „*Δ* musste der Umkehrung wegen verändert werden."

R. Westphal wird gern die Berechtigung zugestehen, diese Buchstabenwerthe den Instrumentalnoten beizulegen, so wie er auch gegen Bellermann's Conjectur (Tonleitern und Musiknoten S. 46) nichts einzuwenden hat, dass die drei Notenzeichen, welche die Bedeutung des Guidonischen *F G A* haben, Modificationen eines und desselben Notenzeichens sein könnten. Aber der Sinn? Der Zusammenhang der Buchstaben, welche sich aus dieser Conjectur ergibt? Es ergibt sich gar kein Sinn. Deshalb glaubt R. Westphal, C. v. Jan's Conjecturen haben das Richtige verfehlt.

Bei dem von R. Westphal den Notenbuchstaben gegebenen Deutungen kommt freilich ein **guter Sinn** heraus. Für jeden, welcher bei der griechischen Musik nicht das Vorurtheil hat, man müsse sich hüten, in ihr Zusammenhänge finden zu wollen, muss der von R. Westphal aufgefundene Sinn sogar **sehr** einleuchtend sein.

Aus folgendem Grunde: Die griechischen Instrumentalnoten lassen sich nur mit aller grösster Mühe dem Gedächtnisse einprägen. Es wird nicht zu viel behauptet sein, dass nur sehr wenige Forscher dieses Faches im Stande sind, die griechischen Instrumentalnoten aus dem Gedächtnisse angeben zu können. Gevaert redet von einer opinion devenue proverbiale et qui s'exprime ordinairement ainsi:

„On ne sait rien de certain en ce qui concerne la musique des anciens. Ce qu'on peut eu apprendre ne présente aucun intérêt pour le musicien moderne.“ Gevaert, welcher gegen diese Meinung mit aller Energie ankämpft, wird sicherlich damit einverstanden sein, dass von den in der griechischen Musik vorkommenden Einzelheiten gar manche für den modernen Musiker kein Interesse haben kann. Dazu gehören auch die Einzelheiten der griechischen Notenschrift. Doch auch der blosse Fachmusiker, der dem philologischen Studium durchaus fern steht, wird die griechischen Instrumentalnoten mit Leichtigkeit seinem Gedächtnisse einprägen können (wenigstens die lateinischen Buchstaben, mit denen wir oben die Altdorischen wiedergegeben haben), wenn er sich die von R. Westphal aufgefundenen Sätze einprägt, dass nach der Verwendung des ersten Buchstabens *A* für den höchsten Ton die End- und Anfangstöne der (1.) Dorischen, (2.) Lydischen, (3.) Ionischen, (4.) Aeolischen Octave vorweg in den Alphabetzeichen von *B* bis *H* ihren Ausdruck gefunden haben.

höchster Ton A	G	N	1. Dor. B	Lambda	2. Lyd. D	K	Theta
	F	M	C	L	E	I	H
	3. Ion.	7. Hypol.		6. Phryg.		5. Mixol.	4. Aeol.

dass sodann die übrigbleibenden Buchstaben des Alphabets von *I* bis *N* in der angegebenen Weise für die Grenzen der drei übrigen Octaven in der Richtung von der Tiefe nach der Höhe der Scala zu verwandt worden sind. Zwei benachbarte Buchstaben des Alphabets, den Anfangsbuchstaben *A* ausgenommen, bezeichnen stets die beiden Grenztöne einer Octave. Bei der Dorischen und Lydischen Octave kommt von den beiden Nachbarbuchstaben der erste auf den höheren, der zweite auf den tieferen Grenzton. Bei allen übrigen Octaven ist es umgekehrt: der vorangehende Buchstabe kommt auf den tieferen Grenzton der Octave, der nachfolgende auf den höheren.

Weshalb das Notirungsverfahren bei dem Dorischen und Lydischen von den übrigen Octaven-Gattungen abweicht, lässt Westphal unbestimmt — ebenso auch, ob die Notenbuchstaben *I, K, L, Lambda, M, N* eine bestimmte ethische Rangordnung der Octaven-Gattung bestimmen soll, oder ob sie lediglich als die bisher noch unbenutzten Buchstaben des Alphabets zu Grenztönen

von Octaven gemacht worden sind. Für die Mixolydische und Phrygische Octave würde wohl die Beziehung auf eine ethische Rangordnung zulässig sein, schwerlich aber auf die Hypolydische Octave, von der wir wissen, dass sie erst in der Zeit Plato's durch Damon als besondere Harmonie aufkam.

Doch darf man immerhin diese Fragen offen lassen: Westphal's Entdeckung wird auch so ein mnemonisches Hilfsmittel sein, welches das Auswendiglernen der griechischen Instrumentalnoten ermöglicht. Die Entdeckng in der Theorie hat auch einen praktischen Werth, wie überhaupt alle wichtigen theoretischen Entdeckungen (man denke an die Chemie!) auch für die Praxis wichtig sind. Wenn irgend etwas, spricht gerade auch dieses für Westphal's Entdeckung auf dem Gebiete der griechischen Semantik.

Das alte Dorische Notenalphabet ist es, welches nach Alypius' Tabellen u. s. w. für die Instrumentalstimme in Gebrauch war. Von der Zeit an, wo zu dem alten Dorischen Notenalphabete auch noch das Attische Notenalphabet hinzukam, mag die verschiedene Notirung der Singstimme einerseits und der Instrumentalstimme andererseits gebräuchlich gewesen sein. Das neuere Notenalphabet der Griechen, welches aus dem Schriftalphabete, wie es in Attica am Ende des Peloponesischen Krieges für die officiellen Gesetzes-Urkunden eingeführt wurde, entlehnt war, bestand in der Blüthezeit der griechischen Musik noch nicht. Pindar und seine Zeitgenossen können sich desselben noch nicht bedient haben. Es ist also nothwendig, dass bei ihnen nicht blos die Instrumentalstimme, sondern auch die Singstimme in den Noten des alten Dorischen Alphabetes, welches später lediglich den Instrumentalstimmen diente, niedergeschrieben wurde.

Der Erfinder des Attischen Notenalphabetes verfuhr durchaus mechanisch. Für diejenige Octave, welche nach den obigen Auseinandersetzungen S. 273—284 den Singstimmen am bequemsten liegt, wurden die auf einander folgenden Instrumentalnoten, von der Höhe nach der Tiefe zu, mit den Buchstaben des Attischen Alphabetes, vom ersten bis zum letzten, von Alpha bis Omega, gewissermaassen übersetzt. Im Altdorischen Alphabete sondern sich Gruppen von je drei Notenbuchstaben, welche verschiedene Formen eines und desselben Buchstaben (Gramma orthon, Gramma anestrammenon, Gramma apestrammenon [s. S. 333]) sind, für das Auge leicht von einander. Im Attischen Notenalphabete giebt es nicht solche Gruppirungen. Je drei benachbarte Buchstaben des Attischen Alphabetes bilden unter einander eine Gruppe, welche die drei Klänge des Pyknon bezeichnen: Barypyknos, Mesopyknos, Oxypyknos. Die beiden Tafeln auf S. 295 geben ein Verzeichniss einmal der altdorischen, sodann der attischen Notenbuchstaben. In beiden Notenalphabeten wird gleichmässig die Scala von $\bar{a}$ bis $\bar{\bar{gis}}$

dadurch ausgedrückt, dass den Notenbuchstaben der tieferen Octave ein diakritischer Strich zugefügt wird, gleichsam die Notenbuchstaben einer „eingestrichenen Octave“.

Wer ein Interesse daran hat, auch die Form der griechischen Notenbuchstaben kennen zu lernen, dem sei hier aus der zweiten Auflage der Westphalschen Harmonik die Tabelle zu S. 221 vorgeführt: in dem oberen Notensysteme die aus Solons Zeit stammenden Instrumentalnoten, in dem unteren die Vocalnoten, dem neuionischen Alphabete entlehnt, welches zu Athen im J. 404 zu officiellem Gebrauche gelangte.

Instrumentalnoten.

a b ais h ces his c des cis d es dis e fes eis f ges fis g as gis

Vocalnoten.

a b ais h ces his c des cis d es dis e fes eis f ges fis g as gis

Drittes Capitel.

Das nicht-diatonische Melos der griechischen Musik.

(Melos mit ungeraden und irrationalen Intervallen.)
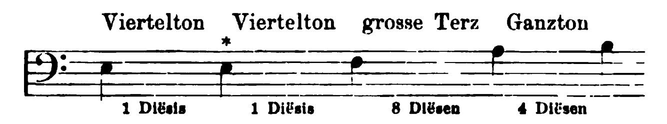
Es ist schon im Vorworte gesagt, das uns die nunmehr darzustellende Partie der griechischen Musik so gut wie völlig unverständlich ist. Es lässt sich wenigstens bis jetzt hier nichts anderes thun, als die Nachrichten der Quellen zu sichten und in einen äusserlichen Einklang zu bringen. Späteren Forschungen gelingt es vielleicht, auf das Wesen der Sache selber zu kommen.

Versichert uns Aristoxenus, dass die griechische Musik nicht bloss die diatonische Scala gekannt habe, in welcher die Intervalle aus Ganztönen und Halbtönen bestehen, sondern dass dort auch Compositionen auf Grundlage solcher Scalen beliebt waren, in welchen auch Intervalle vom Umfange eines Vierteltones oder auch solcher Intervalle, welche grösser als der Viertelton, jedoch kleiner als der Halbton waren, so wird der moderne Musiker diesen Bericht des Aristoxenus mit Misstrauen aufnehmen.

Der nähere Bericht des Aristoxenus ist folgender:

Es gibt drei Arten des griechischen Melos, je nach der Grösse der Intervalle, aus welchen die Tonscalen gebildet werden.

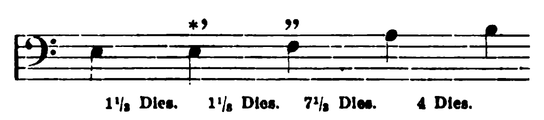
I. Das enharmonische Melos, in welchem die Quinte dreierlei Intervallgrössen enthält:



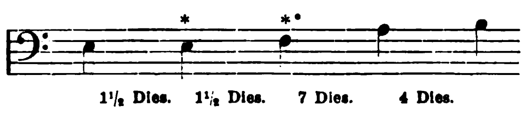
Indem wir über die moderne Note einen Asteriscus (Sternchen) setzen *, bezeichnen wir, dass die betreffende Note um einen halben Halbton, genannt enharmonische Diësis, erhöht werden soll.

II. Das **chromatische Melos.** Dasselbe hat drei Chroai d. i. die Schattirungen.

1. Melos des **Chroma malakon.** Die in der Quinte vorhandenen Intervalle wollen wir folgendermassen bezeichnen:
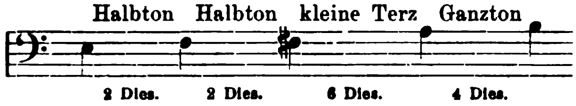


2. Melos des **Chroma hemiolion.** Die Intervalle der Quinte sind:



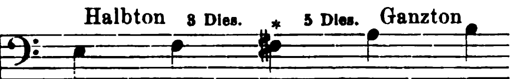
Das Zeichen *· erhöht die Note um einen Viertelton und noch dazu um die Hälfte eines Verteltones, in einer einzigen Bruchzahl gegeben um einen $\frac{3}{8}$-Ton. Das Komma , bezeichnet Erhöhung um den dritten Theil des Ganztones.

3. Melos des **Chroma syntonon.** Die Intervalle der Quinte sind:



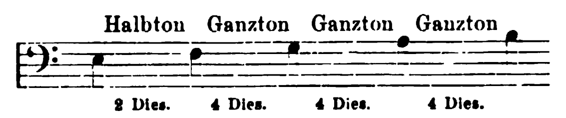
II. Das **diatonische Melos** in folgenden Chroai:

1. Melos des **Diatonon malakon** mit folgenden Klängen der Quinte:



Der Asteriscus über der Note *fis* bezeichnet einen zwischen *fis* und *g* genau in der Mitte liegenden Klang. Das vorletzte Intervall, welches den Umfang von $\frac{5}{4}$-Tönen (5 enharmonischen Diesen) enthält, heisst Ekbole, das drittletzte (von 3 Diesen) heisst Eklysis.

2. Melos des **Diatonon syntonon** enthält die Scala unserer diatonischen Musik.



Das kleinste Intervall der enharmonischen Melos, die enharmonische Diësis legt die Theorie des Aristoxenus bei der Grössenbestimmung aller in der Musik vorkommenden Intervalle als kleinste Einheit zu Grunde.

a) Ein Intervall, dessen Umfang nach einer geraden Anzahl von enharmonischen Diesen gemessen wird, heisst gerades Intervall, z. B. der Halbton = 2 enharmonische Diësen, der Ganzton = 4 enharmonische Diësen, die kleine Terz = 6 enharmonische Diësen, die grosse Terz = 8 enharmonische Diësen, die Quarte = 10 enharmonische Diësen, die Quinte = 14 enharmonische Diësen. Die gesammte christlich moderne Musik würde der Theorie der Griechen gemäss keine anderen als nur gerade Intervalle enthalten.

b) Ein Intervall, dessen Umfang nach einer ungeraden Anzahl enharmonischer Diesen gemessen wird, heisst ungerades Intervall.

Das kleinste ungerade Intervall ist die enharmonische Diësis selber, welche in der enharmonischen Quinte an erster und zweiter Stelle erscheint.

Das zweite der ungeraden Intervalle ist die sogenannte Eklysis, welche 3 enharmonische Diësen umfasst. Dieselbe erscheint als zweites Intervall in der Quinten-Scala des Diatonon malakon.

Das dritte der ungeraden Intervalle ist die sogenannte Ekbole, welche 5 enharmonische Diësen umfasst. Dieselbe erscheint als drittes Intervall in der Quinten-Scala des Diatonon malakon.

c) Ein Intervall, dessen Grösse sich auf dies Maass der enharmonischen Diësis nicht anders als durch Bruchzahl zurückführen lässt, heisst irrationales Intervall. Irrationale Intervalle sind:

das kleinste Intervall des Chroma malakon, welches $1\frac{1}{3}$ der enharmonischen Diese enthält. Ferner

das kleinste Intervall des Chroma hemiolion, welches $1\frac{1}{2}$ der enharmonischen Diesis enthält, das „Anderthalbfache" derselben und eben deshalb dieser Schattirung den Namen des hemiolischen d. i. anderthalbfache verliehen hat.

Wenn wir Modernen sagen, dass es in der griechischen Musik ein diatonisches und ein nicht-diatonisches Melos gegeben habe, dann verstehen wir unter den nicht-diatonischen Melos eine jede Art der griechischen Musik, in welcher solche Intervalle vorkamen, die bei ihnen ungerade Intervalle und irrationale Intervalle genannt wurden: das enharmonische Melos, das Melos des Chroma malakon, des Chroma hemiolon, des Diatonon malakon. Gerade Intervalle, die einzigen, welche in der modernen Musik verwendbar sind, kamen bei den Griechen bloss im Melos des Diatonon syntonon und des Chroma syntonon vor.

Die moderne Musik hat die Bezeichnungen „diatonisch, chromatisch, enharmonisch" aus der Theorie der griechischen Musik,

hat sie aus Aristoxenus adoptirt. Man ersieht aber sofort, dass wir zwar die Namen entlehnt, aber eine sehr abweichende Bedeutung damit verknüpft haben. Nur das Diatonon syntonon stimmt mit dem, was bei uns diatonisch heisst, überein; das Chroma syntonon der Griechen ist von dem, was wir Modernen chromatisch nennen, himmelweit verschieden.

Nach Aristoxenus ist das eine Ganzton-Intervall genau so gross wie das andere, ebenso sind auch alle Halbton-Intervalle genau von der nämlichen Grösse, ebenso auch alle Vierteltöne oder enharmonischen Diesen. Einen Unterschied zwischen grossem Ganztone und kleinem Ganztone kennt Aristoxenus nicht. Der grosse Musiktheoretiker aus Tarent setzt eine Stimmung voraus, welche genau mit der Stimmung unserer Claviere und Orgeln identisch ist, die sogenannte gleichschwebende Temperatur. Für die Octave gilt bei gleichschwebender Temperatur die Gleichung

$$c : d = d : e = f : g = g : a = a : h,$$

ferner

$$c : dis = cis : d = f : ges = ges : g$$

und

$$c : cis = \frac{c : d}{2}.$$

Weiter ist

$$c : C = 1 : 2.$$

Daraus ergeben sich folgende Gleichungen:

$$c : d = d : 1$$
$$c = d^2$$
$$d = \sqrt{2}.$$

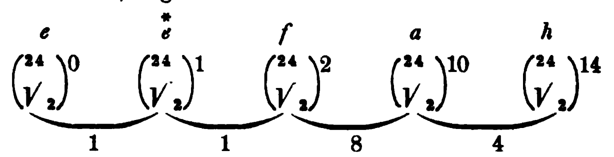
So vor Westphal schon Fr. Bellermann (Tonleitern und Musiknoten der Griechen S. 26 ff., Anonymus de musica p. 59 ff.) über die Scalen der Griechen.

Vermittelst dieser Gleichungen gewinnt R. Westphal für die geraden, ungeraden und irrationalen Intervalle der von Aristoxenus aufgestellten drei Hauptarten des Melos und ihre Unterarten (Chroai) den genauen mathematischen Ausdruck. Die beiden Grenzklänge der enharmonischen Diesis lassen sich ausdrücken durch

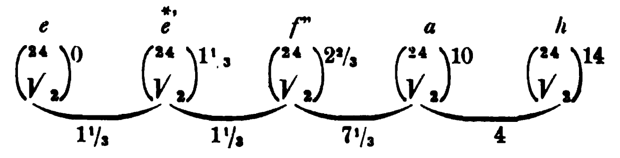
$$e : \overset{*}{e} = \left(\sqrt[24]{2}\right)^0 : \left(\sqrt[24]{2}\right)^1 = 1 : \left(\sqrt[24]{2}\right)^1$$

So stellt sich nun die Quinten-Scala folgendermassen dar für das

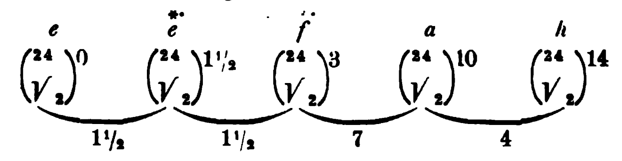
1. **Enharmonion, ungemischt:**



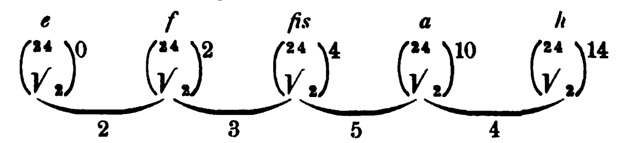
2. **Chroma malakon, ungemischt:**



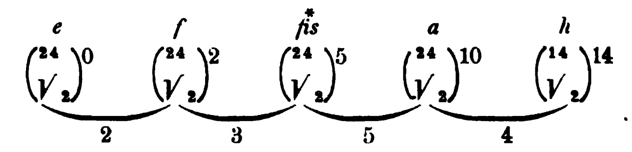
3. **Chroma hemiolion, ungemischt:**



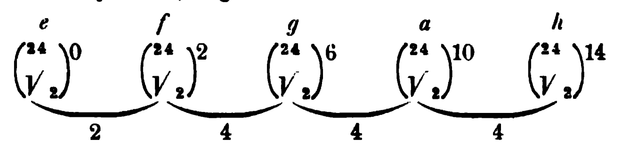
4. **Chroma syntonon, ungemischt:**



5. **Diatonon malakon, ungemischt:**



6. **Diatonon syntonon, ungemischt:**



Alle Scalen, sie mögen einem Tongeschlechte angehören, welchem sie wollen, haben die Transposionsscala ohne Vorzeichen vorausgesetzt, folgende Klänge gemeinsam

e a h.

Diese Klänge heissen bei Aristoxenus die c o n s t a n t e n K l ä n g e. Die übrigen werden v a r i a b e l e K l ä n g e genannt.

Ein Melos, in welchem keine andere als die einer einzigen der sechs Scalen angehörenden Klänge vorkommen, heisst ein u n g e m i s c h t e n M e l o s.

Ein Melos, welches sich bloss auf die constanten Klänge beschränkt, heisst ein den verschiedenen Klanggeschlechtern g e m e i n s a m e s M e l o s.

Es kommt aber auch vor, dass ein Melos ein g e m i s c h t e s M e l o s ist. In einem solchen sind nämlich Klänge enthalten, welche verschiedenen der ungemischten Scalen (verschiedener Tongeschlechtern oder Chroai) angehören. Wie Aristoxenus sechs ungemischte Scalen statuirt, so hat er auch sechs gemischte Scalen.

7. Chroma hemiolion und Chroma syntonon, gemischt:

e	*e* **	*fis*	*a*	*h*
$(\sqrt[24]{2})^{0}$	$(\sqrt[24]{2})^{1\frac{1}{2}}$	$(\sqrt[24]{2})^{4}$	$(\sqrt[24]{2})^{10}$	$(\sqrt[24]{2})^{14}$

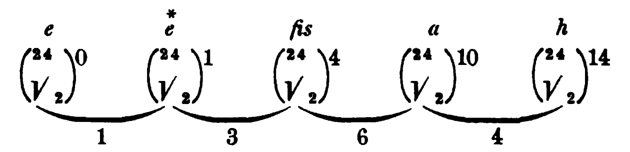
Intervalle: $1\frac{1}{2}$, $2\frac{1}{2}$, 6, 4

8. Chroma malakon und Chroma syntonon, gemischt:

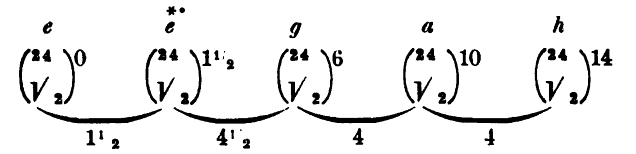
e	*e* **	*fis*	*a*	*h*
$(\sqrt[24]{2})^{0}$	$(\sqrt[24]{2})^{1\frac{1}{3}}$	$(\sqrt[24]{2})^{4}$	$(\sqrt[24]{2})^{10}$	$(\sqrt[24]{2})^{14}$

Intervalle: $1\frac{1}{3}$, $2\frac{2}{3}$, 6, 4

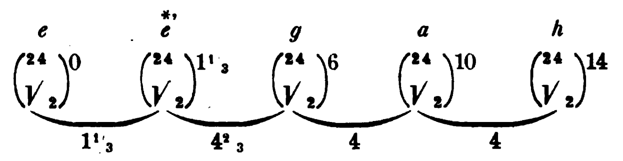
9. Enharmonion und Chroma syntonon, gemischt:



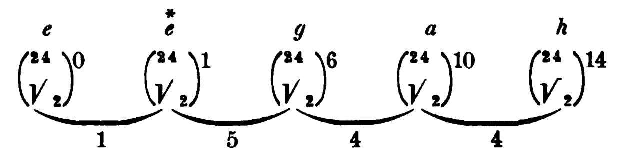
10. Chroma hemiolion und Diatonon syntonon, gemischt:



11. Chroma malakon und Diatonon syntonon, gemischt:



12. Enharmonion und Diatonon syntonon, gemischt:



Die Scalen No. 10, 11, 12 bezeichnet Aristoxenus jede als Diatonon mit den verschiedenen Intervallgrössen, wogegen die ungemischte Scala No. 6 als Diatonon mit zwei verschiedenen Intervallgrössen die ungemischte Scala No. 5 als Diatonon von vier verschiedenen Intervallgrössen bezeichnet wird.

Die Scalen No. 7, 8, 9 bezeichnet Aristoxenus als Chromata resp. Enharmonion mit vier verschiedenen Intervallgrössen, während die ungemischten Scalen No. 1, 2, 3, 4 Enharmonion und Chromata mit drei verschiedenen Intervallgrössen genannt werden.

Fügen wir den zwölf angegebenen Aristoxenischen Scalen noch die Scala des den drei Klanggeschlechtern gemeinsamen Melos hinzu,

13. Gemeinsam:

e	*a*	*h*
$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{0}$	$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{10}$	$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{14}$

so haben wir hier alle bei Aristoxenus vorkommenden Scalen, die sich bezüglich der Klanggeschlechter ergeben, aufgezählt.

Der Auszug aus Aristoxenus, welchen wir in der Schrift des Pseudo-Euklid überkommen haben, redet auch noch von einer solchen Mischung der Klanggeschlechter, dass nicht bloss zwei, sondern drei verschiedene Klanggeschlechter in demselben Melos gemischt sind. Aus den handschriftlich erhaltenen Partien der Aristoxenischen Schriften ist keine Scala, welche sich auf diese Art der Mischung bezieht, nachzuweisen. Innerhalb ein und derselben Octave ist diese Mischung aus mehr als zwei Klang-

geschlechtern nicht möglich, vielmehr lehrt Aristoxenus, dass in derselben Octave nicht eine grössere Anzahl von verschiedenen Intervallgrössen als in der Quinte vorkommen könne. Aristoxenus statuirt also keine andere als die vorher angeführten dreizehn Scalen. Für die bei Pseudo-Euklid angeführte Art der Mischung, in welcher mehr als zwei Klanggeschlechter vereint sein sollen, finden wir Beispiele unter den von Ptolemäus aufgestellten Scalen. Es sind solche, in denen die untere Octave der Scala eine andere Art der Mischung zeigt, als die obere Octave.

Der moderne Musiker wird gegenüber diesen von Aristoxenus gegebenen Berichten, zunächst die Frage aufwerfen, ob dieselben eine praktische oder theoretische Bedeutung haben, ob manche der von ihm aufgestellten Scalen von einer wirklich möglichen Aufeinanderfolge der Klänge oder bloss von einem theoretischen Nebeneinanderbestehen derselben reden, dergestalt, dass in der Praxis nur eine eklektische Anwendung derselben vorkomme. Aus inneren Gründen wird man sich geradezu gar nicht vorstellen können, dass kleinere Intervalle als der Halbton in der Praxis neben und nach einander unterschieden werden konnten. In der That ist gesagt worden: Manches, was in Westphal's Aristoxenus' Ausgabe, z. B. S. 217 — 225 vorgetragen werde, erinnere ganz auffallend an gewisse Entwickelungen von Sechter's „Lehre vom einstimmigen Satze“ und an Sechter's Untersuchungen über Chromatik und Enharmonik dessen „Harmonielehre“, Sechter nehme auffallender Weise den modernen Theoretikern gegenüber eine Stellung ein, die derjenigen des Aristoxenus zu den Theoretikern seiner Zeit ganz analog sei, nämlich die des reinen Aesthetikers, des jeglichen Metaphysik verschmähenden G e h ö r s menschen. Schon M. Hauptmann behauptete, Sechter sei auf rein empirischen Wege zu denselben Resultaten gelangt, die er auf spekulativ-wissenschaftichem Wege erreicht haben wollte. Man vergegenwärtige sich z. B., dass Sechter in der diatonischen C-Dur Tonart das Intervall *d* bis *a* eine falsche Quinte nennt und consequent in jeder Satzweise demgemäss behandelt. Da habe man eine Unterscheidung, welche die Theorie (mit Recht!) feststellt, die Praxis aber im temperirten Systeme unmittelbar absolut nicht, sondern lediglich mittelbar, aber selbst im untemperirten Systeme unmittelbar für das Ohr vernehmbar auch noch nicht zum Ausdrucke bringen kann, und die dennoch an der Praxis eine grosse Rolle spielt. Aehnlicher Unterscheidungen, nicht weniger complicirt, als die complicirtesten griechischen, findet sich in der modernen Theorie (und namentlich bei Sechter und Hauptmann) eine Legion. Wer unsere Musik nicht hören könnte, würde wahrscheinlich auch vergeblich nach einer Erklärung für dergleichen Dinge suchen. Die Mensuralisten

haben ähnliche Unterscheidungen nicht gekannt. Warum sollten das aber nicht die Griechen, die es doch in der theoretischen Haarspalterei recht weit gebracht haben. Lasse man unsere Musik untergegangen sein und sage man Jemandem, die moderne Musik hat im diatonischen C-dur zwei *A* besessen, eines, welches eine falsche Quinte zum Tone *d*, ein anderes, das eine reine Quinte zu demselben Tone gebildet habe, also ein *A* und ein $A^{\times}$ und dass diese verschiedenen Töne — was ja in der That zutrifft — kurz hinter einander in demselben kleinen melischen Systeme vorkommen können: es ist alles zu wetten, dass das gerade wie bei manchen griechischen Entwickelungen gänzlich unverstanden bliebe, wer weiss, ob nicht als unwahrscheinliches Unterscheiden enharmonischer Nüancen interpretirt würde. Und in Wirklichkeit ist es doch so einfach!

So E. v. Stockhausen in einer brieflichen Mittheilung.

Aehnlich mag auch Friedrich Bellermann gegenüber den Aristoxenischen Scalen gedacht haben. Alle diejenigen der chromatischen und diatonischen Chroai des Aristoxenus, in welchen ein unserer modernen Musik fremdes Intervall vorkommt, das Chroma malakon und hemiolion, das Diatonon malakon, erklärt Fr. Bellermann für lediglich theoretisches Reflexion: in der Praxis der griechischen Musik seien solche Scalen niemals vorgekommen. Die praktische Musik habe bloss drei der Aristoxenischen Scalen gekannt: das Diatonon syntonon, das Chroma syntonon und das Enharmonion. Die beiden ersten der drei Scalen beruhen, sagt B., wesentlich auf denselben Grundsätzen, wie unsere diatonische und chromatische Musik. Die dritte, das Enharmonion, sei der modernen Kunst zwar fremd, doch zeige sich auch bei der Praxis mancher Sänger und Sängerinnen die Eigenthümlichkeit, welche das Wesen des griechischen Enharmonion ausmache: dass sei nämlich jene Unsitte, welche manchmal vor unser Ohr trete, dass man beim Gesang zwischen den Grenzklängen eines Halbton-Intervalles einen Schleifton anbringe. Der künstlerisch gebildete Sänger enthalte sich dieser Unart. Auch die griechische Musik könne während ihrer classischen Periode an enharmonischen Schleiftönen keine Freude gefunden haben. Das enharmonische Tongeschlecht gehöre erst der Epoche des Kunstverfalles an, der Decadenzperiode griechischer Musik.

Dies ist die Ansicht, welche Fr. Bellermann von den nichtdiatonsichen Scalen der griechischen Musik hat. Entweder unfruchtbare Theorien oder Sänger-Unart der nachclassischen Zeit!

Vom Standpunkte der modernen abendländischen Musik aus lässt sich ein Intervall, welches kleiner als der Halbton ist, nur etwa so, wie es etwa Bellermann gethan hat, ansehen. In der Musik der morgenländischen Völker ist das anders. Auch in der

nationalen Musik der Russen sind Intervalle vorhanden, welche kleiner als der Halbton sind.

Ich theile darüber folgenden Bericht aus dem Jahre 1883 mit:

„Bei dem lebhaften Interesse, das gegenwärtig in Russland allem Volksthümlichen entgegengebracht wird, ist es natürlich, dass auf den Kirchengesang besondere Aufmerksamkeit verwandt wird. Nur muss zwischen dem, was gewöhnlich in den griechisch-katholischen Kirchen gehört wird, und dem, was da eigentlich gesungen werden sollte, ein grosser Unterschied sein, denn das Streben aller Patrioten geht dahin, die alten kirchlichen Volksweisen wieder einzuführen und das italienische Element, das seines Wohlklangs halber viele Freunde hat, zu vernichten. Daraus lässt sich auch die Theilnahme erklären, die die Orthodoxen plötzlich den sogenannten Altgläubigen (Starovéry) gegenüber bekunden. Diese Secte (von den vom Staate verfolgten Raskoljniki wohl zu unterscheiden) ist stark vertreten und datirt von der ersten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts, wo die Correctur der Kirchenbücher vom Patriarchen Nikon in Angriff genommen wurde, dessen Neuerungen sie nicht anerkennen und beharrlich bekämpfen, indem sie zäh am alten Ritus festhalten. Das ist der beste Beweis für die Echtheit ihrer Kirchengesänge, die ich leider nur als wissenschaftlichen Versuch, als musikalische Opposition in einem Dispute mit Orthodoxen hörte, — folglich ohne Andacht und religiösen Enthusiasmus. Letzteres hat zu dem Gegenstande meines Memorials mehr Beziehung, als es wohl scheinen sollte, denn in religiöser Begeisterung lassen sich die strenggläubigen Sänger gern zu Varianten hinreissen, die sie jedesmal in das Gebiet der Enharmonik locken, die wohl selten in den Melodien, dafür um so öfter in den Fiorituren vorkommt. Die leiterfremden Klänge, die zu beobachten ich Gelegenheit hatte, machten mir den Eindruck, Vierteltöne zu sein, die ich schon früher in einer absteigenden chromatischen Scala beim Gesange deutlich gehört hatte. Die höchst interessanten Fragen über Harmoniesirung der leiterfremden Töne kann ich leider nicht beantworten, denn das was ich hörte, wurde solo vorgetragen; ebenso wenig kann ich ein Beispiel geben, da ich die Melodien vor längerer Zeit hörte und ihnen damals auch nicht das gehörige Interesse entgegentrug."

Nicht bloss bei den Russen haben die Gesänge der orthodoxen Kirche Intervalle aufzuweisen, welche kleiner als der Halbton sind: das nämliche ist der Fall auch bei den heutigen Griechen in den traditionell erhaltenen Kirchenliedern. Sowohl die nationale Musik der Russen wie der heutigen Griechen steht in unmittelbarem Zusammenhange mit der Musik der Byzantiner, in welcher sich nicht minder wie in der lateinischen Kirche die letzten Ausläufer der alten griechischen Musik wiederfinden. Es bliebe zu

untersuchen, in wie weit ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen den uns fremden Intervallen der national russischen und der neugriechischen Musik einerseits, und andererseits den nicht-diatonischen Klängen der altgriechischen Musik besteht.

Denn die Annahme Fr. Bellermann's, dass die über die letzteren vorliegenden Annahmen des Aristoxenus lediglich theoretischer Natur sind, ohne dass sie jemals für die Praxis Geltung hatten, diese Annahme lässt sich den sonstigen Aussagen des Aristoxenus gegenüber nicht halten. Gleich zu Anfang seiner ersten Harmonik sagt Aristoxenus (§ 1 S. 203 der Westphalschen Uebersetzung): „Was die früheren Bearbeiter der Harmonik betrifft, so ist es eine Thatsache, dass sie Harmoniker im eigentlichen und engeren Sinne des Wortes sein wollen [nämlich Enharmoniker]. Denn bloss mit der Enharmonik haben sie sich befasst, die übrigen Tongeschlechter niemals in Erwägung gezogen. Zum Beweise dessen dient, dass ja bei ihnen bloss für die Systeme des enharmonischen Tongeschlechtes Diagramme vorliegen; für diatonische und chromatische hat man sie nie bei ihnen gefunden. Und doch sollte durch ihre Diagramme die ganze Ordnung des Melos klar gestellt werden. [Ebenso ist es auch mit ihren sonstigen Darstellungen], in denen sie bloss von den je eine Oktave umfassenden Tonleitern der Enharmonik sprechen, während dort den übrigen Tongeschlechtern und den übrigen Systemen in diesen und anderen Tongeschlechtern niemals eine Berücksichtigung zu Theil geworden ist; vielmehr nehmen sie von dem dritten Tongeschlechte der ganzen Musik einen einzigen Abschnitt vom Umfange einer Octave und beschränkten hierauf ihre ganze Wissenschaft."

Genau dasselbe ist von Aristoxenus in der dritten Harmonik § 12, S. 446 ausgesprochen: „Noch niemals ist dies [dass es drei verschiedene Arten des Melos gibt] von irgend einem meiner Vorgänger genau dargestellt worden, denn die sog. Harmoniker handeln nicht von den zwei übrigen Tongeschlechtern; schon dies, wann aus der Enharmonik das Chroma zu werden beginnt und dergl. hat keiner von ihnen bemerkt, denn da sie nicht gewohnt waren, derartige Unterschiede genau zu erörtern, so beachteten sie die Tongeschlechter nicht in Betreff der einzelnen Chroai und hatten auch nicht eingesehen, dass bei den Unterschieden der Tongeschlechter gewisse Topoi für die veränderlichen Klänge vorhanden waren."

„Dies ist es etwa, weshalb früher die Tongeschlechter nicht bestimmt waren; dass sie aber bestimmt werden müssen, wenn wir den durch sie gegebenen Unterschieden nachgehen wollen, ist selbstverständlich."

Das nämliche sagt Aristoxenus auch in seinen gemischten Tischreden S. 479 der Westphalschen Uebersetzung:

„Obwohl es drei Tongeschlechter gibt, die durch die Grösse der Intervalle und durch die Stufen der Klänge und ebenso auch durch die Eintheilung der Tetrachorde verschieden sind, so haben dennoch die Alten in ihren Schriften bloss ein einziges Tongeschlecht behandelt. Meine Vorgänger haben nämlich weder das chromatische noch das diatonische, sondern bloss das enharmonische und auch von diesem kein grösseres Tonsystem als bloss die Octave berücksichtigt. Denn dass es nur Eine Art der Harmonik gibt, darüber waren fast alle einverstanden, während man sich über die verschiedenen Chroai der beiden anderen Tongeschlechter nicht einigen konnte. Die jetzt Lebenden aber haben das schönste der Tongeschlechter, dem die Alten seiner Ehrwürdigkeit wegen den meisten Eifer widmeten, ganz und gar hinangesetzt, so dass bei der grossen Mehrzahl nicht einmal das Vermögen, die enharmonischen Intervalle wahrzunehmen, vorhanden ist: sie sind in ihrer leichtfertigen Trägheit soweit herabgekommen, dass sie die Behauptung aufstellen, der enharmonische Viertelton mache überhaupt nicht den Eindruck eines den Sinnen wahrnehmbaren Intervalles und dass sie denselben aus der Zahl der musikalischen Intervalle ausschliessen. Diejenigen, sagen sie, hätten thöricht gehandelt, welche darüber eine Theorie aufgestellt und dies Tongeschlecht in der Praxis verwendet hätten.“

Durch die Schlusssätze dieser dritten Aristoxenischen Stelle — Fr. Bellermann hat sie sämmtlich unbeachtet gelassen — erhellt auch die Unrichtigkeit der Bellermann'schen Behauptung, dass das Aufkommen des enharmonischen Melos erst der nachclassischen Zeit hellenischer Musik angehört. Aristoxenus versichert das Gegentheil. Mit dem Beginne der Alexandrinischen Epoche war die Enharmonik schon so gut wie unbekannt geworden. Man nannte es damals etwas Thörichtes, die enharmonische Scala in der praktischen Musik verwenden zu wollen und ihr eine so grosse Wichtigkeit in der Theorie zu vindiciren.

Auch ausserhalb des Kreises, welchen Aristoxenus angehört, — auch ausserhalb der Vertreter der gleichschwebenden Temperatur, — finden sich dem Wesen nach die von Aristoxenus aufgestellten Scalen wieder. Das sind die griechischen Musiker, welche von der natürlichen Stimmung der Tonscala ausgehen, jener Repräsentanten der griechischen Akustik, wie sie zuerst von Pythagoras entwickelt und dann von seinen Nachfolgern weiter ausgebildet wurde. Man pflegt die letzteren im Gegensatze zu den Aristoxeneern, den Anhängern der gleichschwebenden Temperatur, mit gemeinsamen Name als Pythagoreer oder Akustiker zu bezeichnen. Von folgenden dieser sich an die Akustik des Pythagoras

anschliessenden Musikern sind uns Aufzählungen von Tonscalen überkommen:

1. Archytas von Tarent, ein älterer Heimathsgenosse des Aristoxenus, der Zeit und der Person des Plato nahe steht.

2. Der Alexandriner Eratosthenes, 275 v. Chr. zu Cyrene geboren, eine Generation später als Aristoxenus, als berühmter Gelehrter durch Ptolemäus Euergetes (246—227) zum Vorsteher der Bibliothek nach Alexandrien berufen.

3. Der unter Kaiser Nero lebende Claudius Didymus, einer der bedeutendsten Musikgelehrten aus dem ersten Jahrhundert der römischen Kaiserzeit.

4. Der zu Pelusium geborene Alexandriner Claudius Ptolemäus unter Kaiser Marc Aurel, der grosse Mathematiker, der berühmteste aller Astronomen des Alterthumes, der bedeutendste Musikschriftsteller der Kaiserzeit.

Die drei ersten zählen unter ihren Musikscalen je nur ein Enharmonion, ein Chromatikon, ein Diatonon auf. Ptolemäus dagegen, welcher zugleich unsere Quelle für die Scalen des Archytas, Eratosthenes und Didymus ist, statuirt ein Harmonion, zwei Chromata, fünf Diatona. Alle fünf Gewehrsmänner geben für die Klänge ihrer Scalen die Verhältnisszahlen der Schwingungen an. R. Westphal macht dieselben den Aristoxenischen commensurabel, indem er sie auf die Wurzel $\sqrt[24]{2}$ als deren Exponenten zurückführt.

Ist in der folgenden Uebersicht der Tonscalen, z. B. die Note *e* durch ein darüber stehendes kleines Kreuz bezeichnet $\overset{+}{e}$, dann bedeutet dies, dass der Ton *e* um ein Weniges erhöht ist, ohne dass damit, wie dies bei den Aristoxenischen Scalen der Fall war, ein bestimmter Grad der Tonerhöhung bezeichnet ist.

Archytas.

Enharmonion:

	27 : 28		35 : 36		4 : 5		8 : 9	
e		$\overset{+}{e}$		*f*		*a*		*h*
1		28/27		17/15		4/3		3/2
$(\sqrt[24]{2})^{0}$		$(\sqrt[24]{2})^{1,259}$		$(\sqrt[24]{2})^{2,234}$		$(\sqrt[24]{2})^{9,961}$		$(\sqrt[24]{2})^{14,039}$

Chromatikon, gemischt:

	27 : 28		224 : 243		27 : 32		8 : 9	
e		$\overset{+}{e}$		*fis*		*a*		*h*
1		28/27		9/8		4/3		3/2
$(\sqrt[24]{2})^{0}$		$(\sqrt[24]{2})^{1,259}$		$(\sqrt[24]{2})^{4,078}$		$(\sqrt[24]{2})^{9,961}$		$(\sqrt[24]{2})^{14,039}$

Diatonon, gemischt:

27 : 28 | 7 : 8 | 8 : 9 | 8 : 9

e	$\overset{+}{e}$	*g*	*a*	*h*
1	$^{28}/_{27}$	$^{32}/_{27}$	$^{4}/_{3}$	$^{3}/_{2}$
$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{0}$	$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{1,259}$	$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{5,882}$	$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{9,961}$	$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{14,039}$

Eratosthenes.

Enharmonion:

39 : 40 | 38 : 39 | 18 : 19 | 8 : 9

e	$\overset{+}{e}$	*f*	*a*	*h*
1	$^{40}/_{39}$	$^{20}/_{19}$	$^{4}/_{3}$	$^{3}/_{2}$
$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{0}$	$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{0,875}$	$\left(\sqrt[24]{2}\right)$	$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{9,961}$	$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{14,039}$

Chromatikon:

19 : 20 | 18 : 19 | 5 : 6 | 8 : 9

e	$\overset{+}{e}$	*fis*	*a*	*h*
1	$^{20}/_{19}$	$^{10}/_{9}$	$^{4}/_{3}$	$^{3}/_{2}$
$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{0}$	$\left(\sqrt[24]{2}\right)$	$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{3,648}$	$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{9,961}$	$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{14,039}$

Diatonon:

243 : 256 | 8 : 9 | 8 : 9 | 8 : 9

e	*f*	*g*	*a*	*h*
1	$^{256}/_{243}$	$^{32}/_{27}$	$^{4}/_{3}$	$^{3}/_{2}$
$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{0}$	$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{1,804}$	$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{5,882}$	$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{9,961}$	$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{14,039}$

Didymus.

Enharmonion:

31 : 32 | 30 : 31 | 4 : 5 | 8 : 9

e	$\overset{+}{e}$	*f*	*a*	*h*
1	$^{32}/_{31}$	$^{16}/_{15}$	$^{4}/_{3}$	$^{3}/_{2}$
$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{0}$	$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{1,099}$	$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{2,234}$	$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{9,961}$	$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{14,039}$

Chromatikon:

15 : 16 | 24 : 25 | 5 : 6 | 8 : 9

e	$\overset{+}{f}$	*f*	*a*	*h*
1	$^{16}/_{15}$	$^{10}/_{9}$	$^{4}/_{3}$	$^{3}/_{2}$
$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{0}$	$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{2,234}$	$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{3,648}$	$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{9,961}$	$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{14,039}$

Diatonon:

	15 : 16		9 : 10		8 : 9		8 : 9	
e		*f*		*g*		*a*		*h*
1		$^{16}/_{15}$		$^{32}/_{27}$		$^{4}/_{3}$		$^{3}/_{2}$
$(\sqrt[24]{2})^{0}$		$(\sqrt[24]{2})^{2,234}$		$(\sqrt[24]{2})^{5,882}$		$(\sqrt[24]{2})^{9,961}$		$(\sqrt[23]{2})^{14,039}$

Ptolemäus.

Enharmonion:

	45 : 46		23 : 24		4 : 5		8 : 9	
e		$\overset{+}{e}$		*f*		*a*		*h*
1		$^{46}/_{45}$		$^{16}/_{15}$		$^{4}/_{3}$		$^{3}/_{2}$
$(\sqrt[24]{2})^{0}$		$(\sqrt[24]{2})^{0,761}$		$(\sqrt[24]{2})^{2,234}$		$(\sqrt[24]{2})^{9,961}$		$(\sqrt[24]{2})^{14,039}$

Chroma malakon:

	27 : 28		14 : 15		5 : 6		8 : 9	
e		$\overset{+}{e}$		*fis*		*a*		*h*
1		$^{28}/_{27}$		$^{10}/_{19}$		$^{4}/_{3}$		$^{3}/_{2}$
$(\sqrt[24]{2})^{0}$		$(\sqrt[24]{2})^{1,259}$		$(\sqrt[24]{2})^{3,648}$		$(\sqrt[24]{2})^{9,061}$		$(\sqrt[24]{2})^{14,039}$

Chroma syntonon:

	21 : 22		11 : 12		6 : 7		7 : 8	
e		$\overset{+}{e}$		*fis*		*a*		*h*
1		$^{22}/_{21}$		$^{6}/_{7}$		$^{4}/_{3}$		$^{3}/_{2}$
$(\sqrt[24]{2})^{0}$		$(\sqrt[24]{2})^{1,601}$		$(\sqrt[24]{2})^{4,623}$		$(\sqrt[24]{2})^{9,961}$		$(\sqrt[24]{2})^{14,039}$

Diatonon malakon:

	20 : 21		9 : 10		7 : 8		8 : 9	
e		$\overset{+}{e}$		*fis*		*a*		*h*
1		$^{21}/_{10}$		$^{7}/_{8}$		$^{4}/_{3}$		$^{3}/_{2}$
$(\sqrt[24]{2})^{0}$		$(\sqrt[24]{2})^{1,689}$		$(\sqrt[24]{2})^{5,337}$		$(\sqrt[24]{2})^{9,991}$		$(\sqrt[24]{2})^{14,039}$

Diatonon toniaion (d. i. mit einem Ganzton 8:9 in der Quarte *e* bis *a*):

	27 : 28		7 : 8		8 : 9		8 : 9	
e		$\overset{+}{e}$		*g*		*a*		*h*
1		$^{8}/_{27}$		$^{32}/_{27}$		$^{4}/_{3}$		$^{3}/_{2}$
$(\sqrt[24]{2})^{0}$		$(\sqrt[24]{2})^{1,259}$		$(\sqrt[24]{2})^{5,882}$		$(\sqrt[24]{2})^{8,961}$		$(\sqrt[24]{2})^{14,039}$

Diatonon ditoniaion (d. i. mit 2 Ganztönen 8:9):

	243 : 256	8 : 9	8 : 9	8 : 9
e	*f*	*g*	*a*	*h*
1	$^{256}/_{243}$	$^{6}/_{5}$	$^{4}/_{3}$	$^{3}/_{2}$
$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{0}$	$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{1,8045}$	$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{6,3128}$	$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{9,961}$	$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{14,039}$

Diatonon syntonon mit unserer natürlichen Diatonik genau übereinkommend:

	15 : 10	8 : 9	9 : 10	8 : 9
e	*f*	*g*	*a*	*h*
1	$^{16}/_{15}$	$^{32}/_{27}$	$^{4}/_{3}$	$^{3}/_{2}$
$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{0}$	$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{2,2643}$	$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{5,8827}$	$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{9,961}$	$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{14,039}$

Diatonon homalon:

	11 : 12	10 : 11	9 : 10	8 : 9
e	*f*	*g*	*a*	*h*
1	$^{12}/_{11}$	$^{6}/_{5}$	$^{4}/_{3}$	$^{3}/_{2}$
$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{0}$	$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{3,012}$	$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{6,313}$	$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{9,961}$	$\left(\sqrt[24]{2}\right)^{14,039}$

Bloss Ptolemäus gibt über die praktische Verwendung der Scalen in der damaligen Musik Rechenschaft. Das Enharmonion und andere waren, wie es den Anschein hat, damals nicht mehr gebräuchlich, das Diatonon homalon (gleichmässiges Diatonon) scheint als gleichsam ideale Scala nur theoretische Bedeutung zu haben. Ptolemäus führt genau aus, welcher Scalen sich die Kitharoden und Lyroden seiner Zeit je nach ihren verschiedenen Compositionsarten bedienen. In der kitharodischen Musik, d. i. derjenigen, in welcher der Sänger die Kithara-Begleitung in eigener Person ausführt, werden die einzelnen Compositionsarten mit den (keineswegs ganz verständlichen) Termini technici Tritai, Hypertropa, Parhypatai, Tropoi, Iastiaioliaia, Lydia bezeichnet. In der lyrodischen Musik (Sänger und Instrumentalbegleiter des Gesanges sind verschiedene Personen) werden die Compositionsarten nach der damaligen Kunstterminologie theils Stereá, theils Malaká genannt. Dem Wortlaute nach bedeutet dies dasselbe wie unser Dur und Moll, die Kunst der römischen Kaiserzeit scheint darunter dasselbe wie diatonisch und chromatisch verstanden zu haben. Ptolemäus berichtet genau, welche von ihm angegebenen Scalen der einzelnen Octaven-Gattungen je nach diesen

verschiedenen Compositionsweisen genommen werden. Die Darstellung des grossen Astronomen und Mathematikers lässt hier an Genauigkeit nichts zu wünschen übrig. Bezüglich des Standpunktes damaliger Musik muss es höchlich auffallen, dass derselbe in manchen Punkten so treu an dem der älteren Zeit festgehalten hat, ganz besonders aber auch dieses, dass sowohl in der Musik der Kitharoden wie der Lyroden die reine diatonische Scala (das Aristoxenische Diatonon syntonon, welches mit der modernen Diatonik dem Wesen nach ganz und gar übereinkommt), so gut wie erloschen ist. Wo dies Diatonon noch vorkommt, da ist es niemals für den Umfang einer ganzen Octave vorhanden: die andere Hälfte der Octave folgt jedesmal einer nicht-diatonischen Scala. Wunderlich genug! Einem anderen Berichterstatter als dem Ptolemäus würden wir wahrscheinlich den Glauben verweigern. Aber wie würden wir dies einem Mathematiker wie Ptolemäus gegenüber rechtfertigen können?

In den Aristoxenischen Schriften über das Melos vermissen wir ganz und gar diese den Ptolemäus so auszeichnende Berufung auf bestimmte Thatsachen der Musikpraxis. Der Grund ist wohl der, dass dem Ptolemäus musikalische Dinge ferner lagen: er fühlte deshalb das Bedürfniss, seinen Lesern gegenüber dergleichen Dinge so eingehend wie möglich darzustellen. Er schreibt eine musikalische Akustik, — er, der Mathematiker zunächst für Mathematiker, die wie der Autor keine Fachmusiker sind. Aristoxenus dagegen schreibt nur für Musiker, er setzt von seinen Lesern voraus, dass sie mit der praktischen Musik durchaus bekannt sind. Nur dann und wann nimmt Aristoxenus Gelegenheit, aus der Musikpraxis ein specielles Beispiel herbeizuziehen. Zudem ist derjenige Abschnitt seines Werkes, welcher die gemischten Scalen behandelt, kaum den äusseren Umrissen nach uns überkommen.

In den gemischten Tischgesprächen scheint sich dem Aristoxenus öfters Gelegenheit geboten zu haben, auf specielle Fragen der praktischen Musik einzugehen. Würde uns mehr von diesem Werke erhalten sein, dann hätten wir von der praktischen Verwendung der nicht-diatonischen Scalen wohl eine genauere Kunde.

Nach dem Berichte des Aristoxenus wird von den Musikern angenommen (Aristoxenus selber pflichtete ihnen durchaus bei), dass in den nicht-diatonischen Scalen diejenigen Klänge die ursprünglichen sind, welche zugleich im Diatonon syntonon vorkommen; diejenigen dagegen, welche dem betreffenden nicht diatonischen Tongeschlechte eigenthümlich, dem Diatonon syntonon aber fremd sind (die leiterfremden Klänge), seien später hinzugefügte Schalttöne. Die Hinzufügung derselben beruht darauf, dass man gewissermassen aus ästhetischen Rücksichten für die

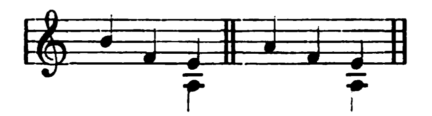
Gesangstimme sich mancher Töne enthielt, ohne dass die Begleitungsstimme sie ausschloss. Es handelte sich hierbei stets um einen der Klänge, durch welche der in der diatonischen Scala vorkommende Halbton eingeschlossen wird, entweder den oberen oder den unteren Grenzklang, — dass dann aber später die Gesangstimme an der Stelle der von ihr unbenutzt gelassenen Klänge der Scala leiterfremde Schalttöne als Verzierung der Gesangstimme einfügte. In der Structur der Scala sind die dem Diatonon syntonon angehörenden Klänge gewissermassen die architectonischen Elemente, die ihm fremden sind ornamentistische Elemente, die von der harmonischen Natur der betreffenden Scala unabhängig sind.

Das Enharmonion

geht auf eine Vereinfachung des Diatonon syntonon zurück, welche diesem von dem alten Olympus zu Theil geworden ist. Was in den gemischten Tischreden des Aristoxenus darüber gesagt war, ist zum Theil in Plutarchs Musikdialog aufgenommen.

Plut. de mus. 11 berichtet:

„Von Olympus nehmen die Musiker an, wie Aristoxenus sagt, dass er der Erfinder des enharmonischen Tongeschlechtes sei, denn vor ihm habe es nur diatonische oder chromatische Compositionen gegeben. Sie denken sich, dass diese Erfahrung folgendermaassen vor sich gegangen sei. Als Olympus sich im diatonischen Tongeschlechte bewegte und die Melodie öfters nach der diatonischen Parhypate *f* hinführte, bald von der Paramese *h* aus, bald von der Mese *a* und dabei die diatonische Lichanos *g* unberührt liess, da wurde er auf die Schönheit des Ethos aufmerksam, und indem er die nach dieser Analogie aufgestellte Scala bewundernd sich zu eigen machte, componirte er in derselben Melodien dorischer Tonart.



Er habe dabei weder die der Diatonik, noch die der Chromatik, noch auch die der (späteren) Enharmonik eigenen Töne berührt. Dass seien die Anfänge der enharmonischen Compositionen. Sie stellen als den Anfang der enharmonischen Compositionen die Opfer-Spende-Melodie (das Spondeion) hin, in welcher keine der Tetrachordeintheilungen die den drei Tongeschlechtern eigenen Töne darbietet. Das enharmonische Pyknon, dessen man sich jetzt bedient, scheint nicht von Olympus herzurühren.

Es lässt sich das leichter einsehen, wenn man einen Auleten nach archaischer Weise vortragen hört, denn ein solcher verlangt, dass das auf die Mese *a* folgende Halbton-Intervall ein unzusammen gesetztes ($a\,b$) sei (kein zusammengesetztes $a\,\overset{*}{a}\,b$). Später aber sei das Halbton-Interval (durch die in der Mitte angenommene kleinste Diesis) zertheilt, sowohl in den Lydischen, wie in den Phrygischen Compositionen.

Olympus aber stellt sich als Förderer der Kunst dar, indem er eine bei den Früheren noch nicht vorhandene und noch unbekannte Kunstform eingeführt hat und Begründer des schönen Styls hellenischer Musik geworden ist.“

Ferner heisst es bei Plut. de mus. 37:

„Obwohl es drei Tongeschlechter gibt, die von einander durch die Grösse der Intervalle und durch die Stufen der Töne, und ebenso auch durch die Eintheilung der Tetrachorde verschieden sind, so haben dennoch die Alten in ihren Schriften bloss ein einziges Tongeschlecht behandelt. Meine Vorgänger haben nämlich weder das chromatische noch das diatonische, sondern bloss das enharmonische, und auch von diesem kein grösseres Tonsystem als bloss die Octave berücksichtigt. Denn dass es nur eine einzige Art der Harmonik gibt, darin waren fast alle einverstanden, während man sich über die verschiedenen Arten der beiden anderen Tongeschlechter nicht einigen konnte.

Die jetzt Lebenden aber haben das schönste der Tongeschlechter, dem die Alten seiner Ehrwürdigkeit wegen den meisten Eifer widmeten, ganz und gar hintangesetzt, sodass bei der grossen Mehrzahl nicht einmal das Vermögen, die enharmonischen Intervalle wahrzunehmen, vorhanden ist: sie sind in ihrer leichtfertigen Trägheit soweit herabgekommen, dass sie die Ansicht aufstellen, die enharmonische Diesis mache überhaupt nicht den Eindruck eines den Sinnen wahrnehmbaren Intervalles, und dass sie dieselben aus den Melodien ausschliessen. Diejenigen, so sagen sie, hätten thöricht gehandelt, welche darüber eine Theorie aufgestellt und dies Tongeschlecht in der Praxis verwandt hätten. Als sichersten Beweis für die Wahrheit ihrer Behauptung glauben sie vor allem ihre eigene Unfähigkeit, ein solches Intervall wahrzunehmen, vorbringen zu müssen. Als ob alles, was ihrem Gehör entginge, nicht vorhanden und praktisch nicht verwendbar sei! Sodann machen sie auch die Thatsache geltend, dass jene Intervallgrösse nicht wie der Halbton, der Ganzton u. s. w. durch Symphonien bestimmt werden könne. Sie sehen nicht, dass dann auch die Intervalle von 3, 5, 7 Diesen verworfen und überhaupt alle ungeraden Intervalle als unbrauchbar bei Seite gelassen werden müssten, weil man keines derselben durch Symphonien bestimmen
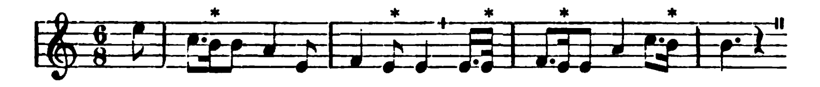
kann, d. i. alle diejenigen, welche ein ungerades Multiplum der kleinsten Diesis sind. Daraus würde folgen, dass alle Tetrachord-Eintheilungen, ausser derjenigen, in welcher nur gerade Intervalle vorkommen, unnütz seien, d. i. alle ausser dem syntonon Diatonon und dem Chroma toniaion. Man müsste denn rücksichtlich des Spondeiasmos syntonoteros annehmen, dass derselbe dem syntonon Diatonon angehöre. Offenbar aber würde der etwas Unwahres und etwas Ekmelisches annehmen, der dieses behaupten würde. Etwas Unwahres, weil jener um eine Diesis kleiner als der zum Ausgangspunkte angenommene Ganzton; etwas Ekmelisches, weil wenn man das dem syntonoteros Spondeiasmos eigene Intervall in das Toniaion setzen wollte, zwei Diastemata toniaia, das eine einfach, das andere zusammengesetzt, auf einander folgen würden.

Mit dergleichen Aussprüchen und Behauptungen widersprechen jene Musiker nicht nur der augenscheinlichen Thatsache, sondern stehen sogar mit sich selber in Widerspruch, denn es zeigt sich, dass sie gerade solche Tetrachordstimmungen verwenden, in welchen die Intervalle entweder ungerade oder irrationale sind. Denn stets sind bei ihnen die Lichanoi und Paraneten zu tief gestimmt, und auch von den unbeweglichen Tönen stimmen sie einige tiefer, indem sie mit ihnen zugleich die Triten und Paraneten zu einem irrationalen Intervalle herabstimmen. Und mit einer solchen Scala glauben sie den meisten Beifall zu finden, bei welcher (wie dies jeder mit richtigem Gehör begabte einsicht) die meisten Intervalle irrational und nicht bloss die variabelen, sondern auch die constanten Klänge zu tief gestimmt sind."

Fr. Bellermann im Anonymus p. 61—72 veranschaulicht durch folgendes Beispiel die althellenische Tonart in der durch Olympus ihr gegebenen Vereinfachung:
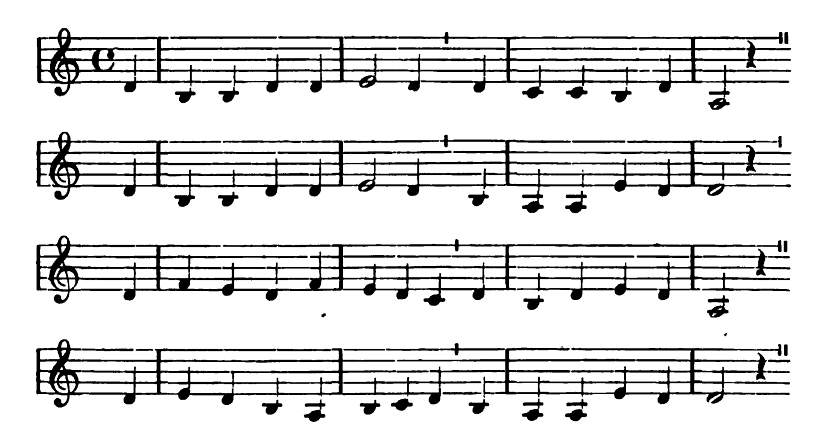


Eine Verzierung durch die Schaltklänge des Pyknon würde nach ihm so aussehen:



Die Phrygischen Compositionen, in welchen man, wie Aristoxenus sagt, mit zu Grundelegung der Olympischen Vereinfachung eine Zertheilung des Pyknon hat eintreten lassen, ist ihrer harmonischen Natur nach eine *g*-Dur Tonart ohne *fis*, welche auch

der Unterquarte *d* abschliesst. Der diatonische Klang, welcher nach Olympus für die Singstimme auszulassen ist, besteht in dem Klange *g*. Die enharmonische Scala der Phrygischen Octaven-Gattung, welche in dem Scalenverzeichnisse des Aristides erscheint, entbehrt der Tonica, während die darin enthaltenen kleinen Terzen die verzierende Zertheilung durch den enharmonischen Schaltton aufweisen.

R. Westphal gibt ein Beispiel der nach der Weise des Olympus vereinfachten Phrygischen Octaven-Gattung, in welchem die erst nach Olympus aufgekommene Verzierung ferngehalten ist.



Eine Verzierung durch leiterfremde Schalttöne ist hier nicht versucht.

Fr. Bellermann weist Fälle nach, wo moderne Componisten durch ähnliche Vereinfachung eine Wirkung erreichen, welche fühlbar genug sei.

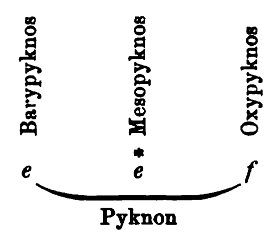
Rudolf Westphal konnte nicht anders, als mit Bellermann derselben Ansicht sein. C. v. Jan widerspricht in der philologischen Wochenschrift 1883 Nr. 43: „Wir müssen uns hüten von einer „Vereinfachung“ der diatonischen Scala durch Olympus zu reden. Von einem absichtlichen Ausstossen gewisser Klänge aus der Scala kennt die Musikgeschichte kein Beispiel; wohl aber wissen wir, dass die Kelten, Chinesen und andere Völker nur fünf Klänge in ihrer Tonleiter hatten oder noch haben, und auf eine ähnliche Scala werden wir die Nachrichten über Olympos und ähnliche Enharmonik *e f a* beziehen müssen.“

Wer die schwerverständichen Scalen der Griechen lieber aus der Musik der Chinesen und anderer barbarischen Völker erklären will, als aus den Erläuterungen, welche die griechischen Quellen

dazu geben, der wird es in der griechischen Musik nicht weit bringen!

Aristoxenus sagt, Olympus habe die ersten Keime der Enharmonik gegeben, aber die enharmonische Scala selber sei ihm noch unbekannt; denn diejenigen Klänge, welche das eigenthümliche Wesen der Enharmonik ausmachen (das sogenannte enharmonische Pyknon), kenne er noch nicht.

Wenn der Halbton durch einen in der Mitte stehenden Klang in zwei harmonische Diesen getheilt ist, so heisst dies nach Aristoxenus Pyknon d. i. ein dicht gedrängtes Tonsystem. Die drei für ein Pyknon in Frage kommenden Klänge haben nach Aristoxenus folgende Namen:



Aristoxenus sagt:

„Durch ihre Tonbeschränkung und Einfachheit zeichnen sich die archaischen Compositionen des Olympus so sehr vor der Ton- und formreichen der späteren aus, dass die Manier des Olympus für Niemand erreichbar ist und dass er die in Vieltönigkeit und Vielförmigkeit sich bewegenden Componisten weit hinter sich zurücklässt.“ Plut. de mus. 18.

Es kam dabei immer darauf an, dass der Scalenklang, welcher auf dem oberen Grenzklang der Terz folgte, ausgelassen wurde. Das durch keinen anderen Klang ausgefüllte Intervall der grossen Terz, für welches Olympus eine so grosse Vorliebe hatte, bildete das charakteristische Element seiner Compositionen. Von den Zeitgenossen des Aristoxenus (erste Harmonik § 52) kannten nur noch wenige die Wirkung des von Olympus so hochgeschätzten Ditonos (der nicht ausgefüllten grossen Terz), „denjenigen ist es hinlänglich klar, welche mit den alten Compositionsweisen der ersten und zweiten Musikepoche vertraut sind.“

Die mit der Composition der ersten Epoche Vertrauten sind diejenigen, welche die vom alten Olympus selber herrührenden Compositionsweisen kennen, in welchen z. B. die Aeolische Harmonie auf folgende Töne der Octave beschränkt war:

a *h* *c* *[d]* *e* *f* *[g]* *a*

Ditonos (c [d] e) — Ditonos (f [g] a)

Die mit der Composition der zweiten Epoche Vertrauten sind diejenigen, welche mit den Verzierungen bekannt waren, die man der Scala des Olympus in der zweiten Musikepoche gegeben hatte:



Das erste ist die vereinfachte Dorische Scala des Olympus.
Das zweite diese Scala als enharmonisch verzierte Scala.

Das Pyknon, sagt Aristoxenus, scheint nicht von Olympus herzurühren, später aber sei das Halbton-Intervall nach der Ueberlieferung der Musiker zertheilt, sei zu einem Pyknon geworden — sowohl in den Lydischen wie in den Phrygischen Compositionen.

Aristoxenus' Vorgänger, die sog. Harmoniker führten die von ihm zur Erklärung der melischen Theorie vorgeführten Scalen lediglich im enharmonischen Tongeschlechte aus, das chromatische und diatonische liessen sie unberücksichtigt. Aristoxenus hat die Schriften der Harmoniker vor Augen. Auch Heraklides Pontikus, der ältere Zeitgenosse des Aristoxenus benutzt die Harmoniker in seiner „Zusammenstellung musikalischer Dinge", einer Schrift, aus welcher im Musikdialoge des Plutarch mehrere umfassende Fragmente enthalten sind. Zu ihnen gehört was dort über die erste und zweite Musik-Katastasis Spartas gesagt ist. In der Partie über die zweite Katastasis hatte Heraklides Folgendes berichtet (Plutarch de mus. 9):

„Auch Polymnastus hat aulodische Nomoi componirt. Sein Nomos ist in der enharmonischen Melopoeie gehalten, wie die Harmoniker sagen; genau aber können wir es nicht so behaupten, denn die alten Historiker erwähnen nichts davon."

Unter den „alten Historikern" versteht Heraklides die Schrift des Glaukus Rheginus über die „alten Componisten und Musiker". Dies war die Hauptquelle aus welcher Heraklides schöpfte, aus welcher er namentlich fast alles entlehnt hat, was von ihm über die erste Spartanische Katastasis vorgetragen ist. Die Schrift des Glaukus hatte über die Melopoeie, in welcher der Nomos Orthios des Polymnastus gehalten war, nichts bemerkt. Was Heraklides Ponticus darüber angibt, hatte er den Harmonikern entnommen. Von Aristoxenus wissen wir, dass die Harmoniker kein anderes Tongeschlecht als nur das enharmonische besprochen haben. Heraklides theilt mit, was er bei ihnen über die Melopoeie des Polymnastischen Nomos Orthios gefunden. In der Handschrift des Plutarchischen Musik-Dialoges ist der Satz, auf welchen es hier ankommt, lückenhaft überliefert: „In dem Nomos Orthios bedient

sich Polymnastus der Melopoeie, wie die Harmoniker sagen.“ Welche Melopoeie es war, in der Polymnastus den Nomos Orthios componirt hatte, lässt sich nur aus dem Zusammenhange ersehen. Da nach Aristoxenus die Schriften der Harmoniker kein anderes als das enharmonische Tongeschlecht berücksichtigten, so muss die von ihnen erwähnte Melopoeie des Nomos Orthios eine enharmonische gewesen sein.

Obwohl die Plutarchische Handschrift an dieser Stelle eine lückenhafte ist, so hat Westphal's Scharfsinn dasjenige Wort, was hier ausgefallen ist, unzweifelhaft richtig restituirt.

Wenn Aristoxenus bezüglich des Enharmonions sagt, dass bei Olympus der vor der Terz stehende Halbton noch ein ungetheilter war, dass man erst nach der Zeit des Olympus in Phrygischen und Lydischen Compositionen das Pyknon $h\overset{*}{h}c$ angewandt habe, so wissen wir nunmehr aus der durch Westphal glücklich emendirten Stelle des Plutarchischen Musikdialoges, dass Polymnast, derselbe, welcher ausser der Dorischen auch die Phrygische und Lydische Tonart für seine Compositionen verwandt hat, bereits die Theilung des Halbtones in zwei enharmonischen Diesen aufgebracht hat, somit ist Polymnastus jener Musiker, dem die Ehre gebührt, die vereinfachte Scala des Olympus zum enharmonischen Geschlechte umgestaltet zu haben. Bei Aristoxenus' Vorgängern in der Theorie des Melos war das Enharmonium das einzige Tongeschlecht, welches berücksichtigt wurde, was auf die ausserordentlich hohe Bedeutung hinweist, welche es in der praktischen Musik einnahm. Aber schon in der Epoche des Aristoxenus begann sein Erlöschen.

Das Diatonon malakon.

(Ungemischtes Diatonon „mit vier verschiedenen Intervallgrössen.“)

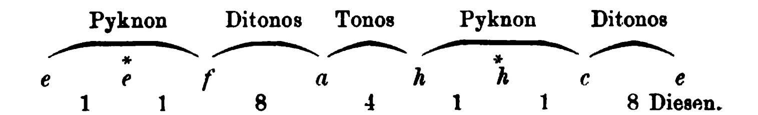
Dasselbe vereinfachte Diatonon des Olympus, welches zum Enharmonion des Polymnastus führte, gestaltete sich durch andere Art der Verzierung mit leiterfremden Tönen zum Diatonon malakon:

Ditonos (f–a) Ditonos (c–e)

e f g a h c d e

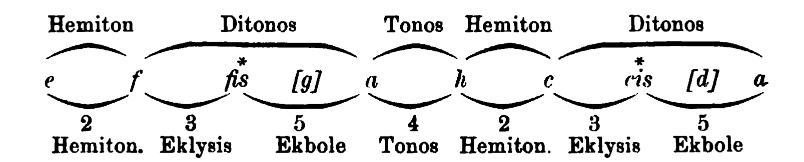
In der Scala des Olympus fehlten die diatonischen Klänge *d* und *g*, wodurch zwei grosse Terzen *f—a* und *c—e* als unzusammengesetzte Intervalle sich ergeben. Die beiden Halbtöne *e—f* und *h—c* füllte Polymnastus durch Einschaltung leiterfremder Klänge zu den beiden Pykna $e\overset{*}{e}f$ und $h\overset{*}{h}c$ aus. So war aus der vereinfachten diatonischen Scala des Olympus im Verlaufe

der zweiten musischen Katastasis Spartas das Enharmonion hervorgegangen:



Hier war der leiterfremde Schaltton zwischen die beiden Grenzklänge des Halbton-Intervalles eingefügt.

Statt dessen wurde im Diatonon malakon der leiterfremde Schaltton so eingefügt, dass er in das unzusammengesetzte Ditonos-Intervall eingeordnet wurde, drei enharmonische Diesen oberhalb des tieferen Grenzklanges des diatonischen Halbton-Intervalles.



Derselbe Meister der zweiten Musik-Katastasis Spartas, welcher aus Olympus vereinfachter Diatonik das Enharmonion bildete, Polymnastus von Kolophon, eben derselbe formte es durch Verlegung des Schalttones an eine andere Stelle zum Diatonon malakon um. In beiden Schalttonscalen fehlen gleichmässig die von Olympus mit Vorbedacht für die Singstimme ausgelassenen Klänge *g* und *d*. Der Eindruck, welcher durch das Enharmonion und durch das Diatonon malakon bewirkt wurde, muss wesentlich derselbe gewesen sein,

Dass der Kolophonier Polymnastus nicht bloss der Schöpfer des Enharmonion ist, sondern auch des Diatonon malakon, wissen wir aus dem Plutarchischen Musik-Dialoge. Vgl. die oben angeführte Stelle, welche dem Polymnastus die Eklysis und Ekbole zuspricht. Von diesen beiden ungeraden Intervallen, von denen das eine drei, das andere fünf enharmonische Diesen enthält, ist bei Aristides p. 28 und Bacchius p. 11 die Rede. Das Intervall von drei Diesen wurde beim Abwärtsschreiten Eklysis, beim Aufwärtssteigen Spondeiasmus genannt. Von Aristoxenus (bei Plut. de mus. 11) wird das Intervall von drei Diesen mit dem Namen syntonoteros Spondeiasmus genannt, ein Intervall, welches um eine Diesis kleiner als der Ganzton sei.

Gemischtes Diatonon mit drei verschiedenen Intervallgrössen.

Die Scalen des Aristoxenus No. 10, 11, 12 (oben S. 302) haben es sich gefallen lassen müssen, an die zwei Jahrtausende vollständig mit dem Schutte der Vergessenheit bedeckt zu bleiben, bis Rudolf Westphal sie aus ihrem tiefen Grabe hat aufsteigen lassen. C. v. Jan sagt zwar „Entdeckungen wie sie in unseren Tagen der bildenden Kunst zugut kamen (durch die Ausgrabungen von Mykene und Olympia), sind dem Forscher, der sein Augenwerk auf die Musik vergangener Jahrhunderte richtet, leider gänzlich versagt“. Dass die bezeichneten drei Scalen des Aristoxenus wieder hervorgezogen sind, wirft bezüglich der von Fr. Bellermann für unpraktische Speculationen der Aristoxenischen Theorie erklärten Scalen auf die Musik der Hellenen ein ebenso helles Licht wie die Ausgrabungen des letzten Decenniums auf die griechische Plastik. Man dachte so wenig daran, dass Aristoxenus die Scalen 10, 11, 12 überliefern könnte, dass der vorletzte Aristoxenus-Herausgeber die ganze Partie der Aristoxenischen Harmonik, in welchen von ihnen die Rede ist, dem Aristoxenus absprechen zu müssen glaubte. Dass es ausser den Scalen von No. 1 bis 6 der Ueberlieferung des Aristoxenus zufolge auch noch andere Scalen gebe, das konnte Niemand in den Sinn kommen.

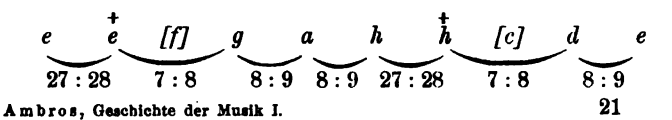
Diejenigen, welche A. als Diatonon „mit drei ungleichen Intervallgrössen“ bezeichnet, sind für die Dorische Octave folgende:

$$e \quad \overset{*}{e} \quad [f] \quad g \quad a \quad h \quad \overset{*}{h} \quad [c] \quad d \quad e$$

$$e \quad \overset{*,}{e} \quad [f] \quad g \quad a \quad h \quad \overset{*,}{h} \quad [c] \quad d \quad e$$

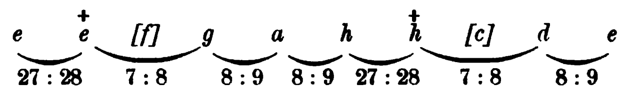
$$e \quad \overset{*\bullet}{e} \quad [f] \quad g \quad a \quad h \quad \overset{*\bullet}{h} \quad [c] \quad d \quad e$$

Diese Scala ist nachweislich älter als Aristoxenus. Während Plato in seinem Timäus dem Pythagoreer gleichen Namens Tonscalen vorführen lässt, welche genau den diatonischen Scalen im Sinne der modernen Musik entsprechen und wesentlich dasselbe sind, wie das Aristoxenische Diatonon syntonon (Diatonon „mit zwei ungleichen Intervallgrössen“), stellt ein anderer Pythagoreer, Plato's Freund Archytas, in seinem Scalenverzeichnisse als Diatonon genau die Tonreihe auf, welche nach Aristoxenus ein Diatonon „mit drei Intervallgrössen“ ist:
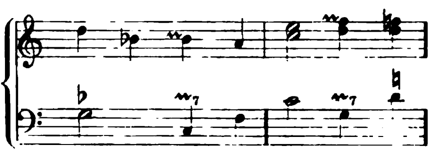


Eine dem Aristoxenischen Diatonon syntonon entsprechende, mit unserem modernen Diatonon identische Tonreihe wird unter den Scalen des Archytas nicht aufgeführt. Der mit $\overset{+}{e}$ und $\overset{+}{h}$ bezeichnete Klang des Archytas kommt seiner Tonstufe nach am meisten mit dem Aristoxenischen Klange $\overset{*9}{e}$ und $\overset{*9}{h}$ überein; der Unterschied ist so gering, dass wir auch mit dem allerfeinsten Gehöre ihn nicht auffassen könnten.

Dieselbe Scala tritt uns auch am Ende der griechischen Musikentwickelung in den von Ptolemäus unter Marc Aurel verzeichneten diatonischen Tonleitern unter dem Namen Diatonon toniaion entgegen, genau unter den akustischen Zahlenbestimmungen des Archytas:



Archytas und Ptolemäus vernahmen an zweiter Stelle der Scala genau dasselbe Intervall, welches der modernen Theorie der Musik als „übermässiger Ganzton 7 : 8“ wohl bekannt ist, der modernen Musikpraxis aber völlig fremd steht, obwohl Johann Kirnberger, Bach's trefflicher Schüler und einer der bedeutendsten Musiktheoretiker des vorigen Jahrhunderts, einen Versuch machte, diesen Klang auf einer Berliner Orgel als Ton „*i*“ praktisch einzuführen. [1])

1) Hugo Riemann, Musik-Lexikon S. 410: „*i*, Buchstabenname, den Kirnberger der von ihm versuchsweise in die Komposition und Notenschrift eingeführten natürlichen Septime (dem siebenten Oberton) gab. Der Gedanke war übrigens nicht neu, sondern bereits 1754 von Tartini („Trattato etc.“, S. 18) ähnlich ausgeführt, der sich des *w* zur Bezeichnung bediente:



Ob man als Merkmal der Stimmung als natürliche Septime ein *i* oder *w* wählt, ist gewiss einerlei. Für die temperirte Musik ist die Unterscheidung der natürlichen Septime in der Notenschrift ohne Sinn, da sie selbstverständlich ebensogut wie jeder andere Akkordton (Terz, Quinte) der Temperatur unterliegt. Dagegen ist die Theorie allerdings berechtigt, die Septime neben der Terz und Quinte als Grundintervall aufzustellen. Für Experimente mit rein gestimmten (nicht temperirten) Instrumenten ist die Unterscheidung der Septime neben der Terz und Quinte allerdings nothwendig, und man kann sich ad libitum der Bezeichnung Tartini's oder Kirnberger's oder irgend eines anderen bedienen (z. B. einer zur Note gesetzten 7).

Was Archytas anbetrifft, so dürfen wir freilich annehmen, dass die von ihm als einzige überlieferte diatonische Scala in der praktischen Musik seiner Zeit nicht die einzige war: dies gestattet weder Plato noch Aristoxenus, die beide entschieden auch eine diatonische Scala, welche genau mit dem modernen Diatonon übereinkommt, befürworten. Doch muss das später bei Ptolemäus sogenannte Diatonon toniaion in gewissen Zweigen der Musikpraxis schon in der voraristoxenischen Zeit eine hervorragende Rolle gespielt haben. Archytas würde sonst dies Diatonon toniaion des Ptolemäus, dies „Diatonon mit drei ungleichen Intervallgrössen" des Aristoxenus — nicht als das einzige Diatonon angesetzt haben.

Ptolemäus gibt über die Verwendung des Diatonon in der Musikpraxis einen genauen Bericht. Nach P. gibt es in der lyrodischen und kitharodischen Musik seiner Zeit keine Compositionen, welche der modernen Diatonik entsprechen.

Wenn nämlich die Lyroden, die bei ihnen sogenannte „Stereá" zur Ausführung bringen, dann wenden sie stets das Diatonon toniaion an, für die Dorische Octaven-Gattung

$$e \quad \overset{+}{e} \quad g \quad a \quad h \quad \overset{+}{h} \quad d \quad e$$

und analog auch für alle übrigen Octaven-Gattungen.

Die Kitharoden führen die bei ihnen sogenannten „Tritai" im Diatonon toniaion der Hypodorischen (Aeolischen) Tonart aus:

$$a \quad h \quad \overset{+}{h} \quad [c] \quad d \quad e \quad \overset{+}{e} \quad [f] \quad g \quad a,$$

die bei ihnen sogenannten „Hypertropa" im Diatonon toniaion der Phrygischen Octave:

$$d \quad e \quad \overset{+}{e} \quad [f] \quad g \quad a \quad h \quad \overset{+}{h} \quad [c] \quad d,$$

die bei ihnen sogenannten „Iastiaioliaia" in dem Diatonon toniaion der Hypophrygischen (Iastischen Octave):

$$g \quad a \quad h \quad \overset{+}{h} \quad [c] \quad d \quad e \quad \overset{+}{e} \quad [f] \quad g.$$

Die dem Ptolemäischen Zeitalter angehörenden kitharodischen Hymnen des Dionysius und Mesomedes müssen also im Diatonon toniaion genommen sein — nicht wie der Herausgeber Fr. Bellermann wollte, im Diatonon syntonon des Aristoxenus.

Das Enharmonion des Aristoxenus hatte in der griechischen Musik von der zweiten Musik-Katastasis Spartas (Polymnastus) nur bis zur Lebenszeit des Aristoxenus Bestand; das von ihm sogenannte „Diatonon mit drei ungleichen Intervallgrössen“ überdauert die Periode des Aristoxenus noch um mindestens fünf Jahrhunderte. Wie sich endlich an Stelle des dem Ptolemäus bekannten Diatonon toniaion (mit Einschaltung nicht-diatonischer Klänge) gegen Ende des römischen Kaiserthumes in die Musik der christlichen Kirche die rein-diatonische Musik von neuem wieder aufgekommen ist, darüber gebricht es an Nachrichten.
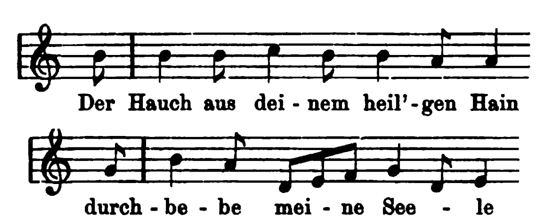
Für die Entstehung des Enharmonions besitzen wir den ausführlichen Bericht bei Aristoxenus. Olympus fand ein Wohlgefallen daran, von der Singstimme gewisse diatonische Klänge unberührt zu lassen, nämlich den auf das Halbton-Intervall folgenden Ganzton der diatonischen Scala. Diese von Olympus vorgenommene Vereinfachung des Diatonon syntonon führte in der zweiten Musik-Katastasis Spartas einerseits zum Enharmonion, andererseits zum Diatonon malakon. Beide aus der Olympischen Vereinfachung hervorgegangenen Scalen werden auf den Meister Polymnastus zurückgeführt. Eine andere Vereinfachung der Diatonik (Diatonon syntonon) hatte Terpander vorgenommen. Auch bei ihm ist das Halbton-Intervall der diatonischen Scala die Region, an welche sich die Vereinfachung anknüpft. Der höhere Grenzton des Halbton-Intervalles war es, welchen Terpander für die Singstimme unbenutzt liess. Aristoxenus stimmt zu, dass auch diese Vereinfachung von grosser ethischer Wirkung sei. Der Gesang vermied es z. B. in der aeolischen (hypodorischen) Octave die Trite zu berühren:

Mese		[Trite]		
a	*h*	[*c*	*d*	*e*
1	2	3]	4	5
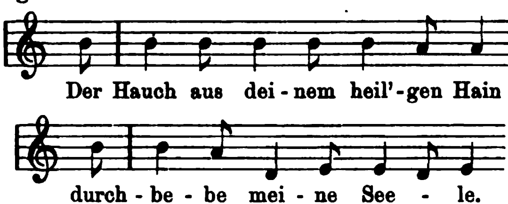
Das Saiteninstrument gab zwar den Klang als Begleitton des Gesanges an, aber der Gesang selber ging von der Quarte *d* zur Secunde *h*, ohne dass er die Terze *c* berührte.

Denken wir uns die von Dionysius componirten Verse des Hymnus an die Muse:

Der Hauch aus deinem heil'gen Hain
durchbebe meine Seele,



Der alte Terpander hätte die Melodie dieses Verses folgendermaassen singen lassen:
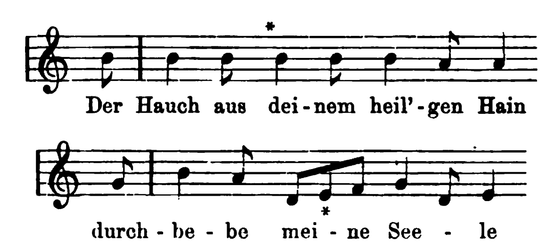


Dies erfährt man mit voller Sicherheit aus den Quellenmittheilungen über die von Terpander vorgenommene Vereinfachung der diatonischen Scala.

Carl v. Jan lehrt: „Mit Terpander verhält es sich wesentlich anders. Er wollte mit sieben Saiten hoch *e* spielen und musste darum einen Ton (wahrscheinlich aber *h* nicht *c*, Nikomachus p. 9) von seinem Instrument fortlassen.“

Wer will mit C. v. Jan rechten? An das, was die Quellen sagen, kehrt er sich nicht. In der Schrift des Plutarch (wahrscheinlich aus den vermischten Tischreden des Aristoxenus) steht klar und unzweideutig zu lesen für jeden, welcher griechisch kennt, dass sich die von Terpander vorgenommene Scalenvereinfachung nichts weniger als auf ein Saiteninstrument bezieht: im Gegentheil, die Gesangstimme liess bestimmte Töne unbenutzt, während in der Instrumentalstimme, welche zur Begleitung des absichtlich beschränkten Gesanges diente, der dem Gesange verwehrte Ton zugelassen wurde. Nur wem es, wie es dem Musikforscher Fortlage erging, dass die Sorgfalt, welche er längere Zeit hindurch auf das Studium der Plutarchischen Schrift verwandte, sich als nutz- und erfolglos erwies, dergestalt, dass er keinen Anstand nimmt zu bekennen, trotz der von ihm aufgewandten Mühe müsse er das Buch, da es eitle Thorheit, da es reine Träume über einen fingirten Zustand der Vollkommenheit alter griechischer Musik enthalte, als unnützes Spielwerk und eitlen Tand bei Seite werfen, — nur derjenige, welcher bezüglich des Plutarchischen Musik-Dialoges dasselbe wie Fortlage (im Jahre 1847) von sich gestehen mag, nur der wird jetzt, wo man durch Westphal weiss, dass der Musik-Dialog aus den allerbesten und ältesten Quellen der

voralexandrinischen Zeit zum grossen Theil wörtlich entlehnt ist, — nur der wird noch jetzt, was dort über Terpander's Trite gesagt ist, unbenutzt lassen und seine eigenen Hypothesen über die sieben Saiten der Terpandrischen Kithara an Stelle der alten Ueberlieferung setzen. Wer dies thut, der verzichtet darauf, auf ein quellenmässiges Studium der altgriechischen Musik Anspruch zu erheben und darf sich nach Belieben getrost für seine Hypothesen auf die Darstellung der griechischen Instrumente in den Werken der bildenden Kunst beschränken oder auch zu der Musik der fernen Chinesen und anderer barbarischer Völker seine Zuflucht nehmen, wie es C. v. Jan gelegentlich der Neuerung des Olympus, welche der enharmonischen Scala zu Grunde liegt, gethan hat.

Fr. Bellermann interpretirt die überlieferten Noten des Dionysischen Hymnus als Noten des Diatonon syntonon. Nach der vorher besprochenen Ueberlieferung des Ptolemäus, der für die Kitharoden seiner Zeit die reine Diatonik in Abrede stellt, interpretirt R. Westphal die Noten als die des von Ptolemäus sogenannten Diatonon toniaion



Genau dieselben nicht-diatonischen Klänge, welche Ptolemäus bei den Kitharoden und Lyroden seiner Zeit hörte, wurden auch schon in der voraristoxenischen Epoche des Archytas von den griechischen Musikern verwandt. Bereits zu Plato's Zeit war also aus der vereinfachten Scala des alten Kitharoden Terpander durch Einschaltung nicht-diatonischer Klänge dasjenige geworden, was Aristoxenus das Diatonon mit drei ungleichen Intervallgrössen nennt. C. v. Jan sagt a. a. O. S. 1361: „Aristoxenus führt sie aber als eine untergeordnete seltene Stimmung an.“ Ueber Rangordnung und Anwendung der Scala sagt Aristoxenus kein Wort; wir besitzen von der Darstellung, welche die Aristoxenische Schrift über das Melos in Abschnitt XIV „Die gemischten Tongeschlechter“ von der in Rede stehenden Scala gegeben hatte, gar nichts; was Pseudo-Euklides auf Grundlage des Arisfoxenus von den gemischten Scalen sagt, ist noch weniger, als was wir aus den erhaltenen Abschnitten des Aristoxenischen Textes erfahren. Die Wissenschaft muss es der Westphalischen Aristoxenus-Ausgabe danken, dass

wenigstens diese (freilich sehr dürftigen) Sätze über das gemischte Diatonon des Aristoxenus beachtet worden sind. C. v. Jan a. a. O. sagt: „Aristoxenus war offenbar nicht der Ansicht, dass in ihr allein die eigentliche und wahre Musik verborgen sei.“ So kann C. v. Jan offenbar nur dann sprechen, wenn er die Ausführungen, welche Westphal über diesen Punkt gibt, völllig missversteht. So viel ich Westphal verstehe, betont derselbe mit Recht die höchst eigenthümliche, fast wunderbare Thatsache, dass hier eine Scala des nicht-diatonischen Melos vor uns liegt, die wir schon in der archaischen Musikepoche im Keime (als vereinfachte diatonische Scala Terpander's) vor uns sehen und in ihrer ausgebildeten Form (mit nicht-diatonischen Schaltklängen an Stelle der von Terpander unbenutzt gelassenen diatonischen Klänge) bei Archytas, bei Aristoxenus, bei Ptolemäus — also in den verschiedensten Epochen der griechischen Musik wiederfinden, ja, die in dem allerbekanntesten Musiküberreste des Alterthums, dem Hymnus an die Muse uns vorliegt. Dass in diesem Diatonon toniaion des Ptolemäus, diesem „Diatonon mit drei ungleichen Intervallen des Aristoxenus“, diesem „Diatonon schlechthin“ des alten Archytas nach der Ansicht des Aristoxenus „allein die eigentliche und wahre Musik verborgen sei“, ist augenscheinlich R. Westphal's Ansicht nicht. Mit keinem Wort hat er dergleichen angedeutet. Oder sollte Herr v. Jan in der That etwas derartiges bei R. Westphal gefunden haben? Darin aber befindet sich R. Westphal, der die betreffende Scala, die bisher unter den Trümmern der dreifachen Harmonik des Aristoxenus begraben war, zuerst wieder an den Tag zog, in vollem Rechte, wenn er über die Zähigkeit seine Verwunderung ausspricht, mit welcher die griechische Musik diese Scala von der Zeit der zweiten Spartanischen Katastasis an nicht bloss bis zur Epoche des Plato und Archytas, nicht bloss bis zur Epoche Alexanders des Grossen (Aristoxenus), sondern weit hinaus in die christlichen Jahrhunderte, bis Hadrian und Marc Aurel, bis Ptolemäus, Dionysius und Mesomedes unverändert bewahrt hat. C. v. Jan gibt schliesslich noch seiner Idiosynkrasie gegen die von Westphal aus langer Vergangenheit hervorgezogene Scala in Folgendem Ausdruck: „Aber von den Schülern und Excerptoren wurde diese gemischte Gattung gänzlich übergangen; auch der deutsche Herausgeber des Aristoxenus, P. Marquard, hat diese unwesentliche Gattung so gut wie gar nicht beachtet. Allgemeiner Anerkennung erfreute sie sich also nicht.“

Dass jene gemischte Scala von den Excerptoren gänzlich übergangen sei, durfte C. v. Jan nicht sagen, nachdem in R. Westphal's Aristoxenus S. 387 die Erwähnung derselben bei Pseudo-Euklides p. 10 nachgewiesen ist. Dass der frühere Aristoxenus-Herausgeber P. Marquard „diese unwesentliche Gattung so gut

wie gar nicht beachtet", hat Marquard's Aristoxenus sehr zum Schaden gereicht: er wurde dadurch verleitet, einen trefflichen Theil der Schrift für nichtaristoxenisch, für ein Byzantinisches Excerpten-Conglomerat zu erklären. Weil weder Marquard noch C. v. Jan selber das Citat bei Pseudo-Euklid bemerkt hat, sagt dieser: „Allgemeiner Anerkennung erfreute sie sich also nicht." Und damit meint C. v. Jan jene Scala, welche der allerfrüheste Quellenbericht griechischer Musik, die Scalen des alten Tarentiners Archytas als alleiniges Diatonon aufführen, welche weiterhin bei Aristoxenus wiederholt genannt wird, welche auch in dem den Namen des Euklid tragenden Excerpte aus Aristoxenus nicht vergessen wird, welche endlich nach der Darstellung des Ptolemäus mit Ausschluss der rein-diatonischen Scala von allen Tonleitern, deren sich die Lyroden und Kitharoden seiner Zeit bedienen, die häufigste unter allen ist. Herrn C. v. Jan will diese Anerkennung noch nicht allgemein genug erscheinen!

Die Chromata.

Das Diatonon syntonon ist zweifellos die älteste Tonleiter, aus der sich alle nicht-diatonischen entwickelt haben. Zuerst das Enharmonion und das Diatonon malakon, welche von unseren Quellen ausdrücklich auf Polymnastus zurückgeführt werden, — beide aus der Diatonik in der ihr von Olympus gegebenen vereinfachten Form durch Einschaltung nicht-diatonischer Klänge entstanden. Sodann diejenigen Scalen, welche nach der Nomenclatur des Aristoxenus dem „Diatonon mit drei ungleichen Intervallgrössen" angehören —, die Scalen, in welchen das Diatonon mit einem Klange der Enharmonik oder der Chromatik gemischt ist. Die hier vorkommenden diatonischen Klänge sind dieselben, welche in der Scala Terpander's vorkamen, die sich zu jenem „Diatonon mit drei ungleichen Intervallgrössen" gerade so verhält, wie die durch Olympus der Diatonik gegebene vereinfachte Form zu dem Enharmonion, beziehungsweise dem Diatonon malakon.

Es bleiben noch die chromatischen Scalen übrig.

Nach Aristoxenus gibt es 1 Chroma, welches nur gerade Intervalle enthält und also neben dem Diatonon syntonon diejenige Art des griechischen Melos ist, welche auf derselben Grundlage wie die moderne beruht. Vgl. was über die geraden Intervalle oben S. 299 bemerkt ist. Auch nach den gemischten Tischgesprächen des Aristoxenus bildet das Diatonon syntonon und das Chroma syntonon (oder toniaion) zusammen den Gegensatz zu der gesammten übrigen Musik. (Plut. de mus. 38.)

Chroma syntonon:

e f fis a h

Welche Anwendung die praktische Musik von dieser Scala machte, lässt sich nicht sagen.

In der vorstehenden Form ist das Chroma ein ungemischtes. Aristoxenus führt auch drei Mischungen des Chroma syntonon an, in denen es entweder mit dem Chroma hemiolion, oder dem Chroma malakon oder endlich mit dem Enharmonion gemischt ist.

Gemischtes Chroma syntonon

gemischt						
a) mit Chr. hemiolion:	*e*	$\overset{*\bullet}{f}$	*fis*	*a*	*h*
b) mit Chr. malakon:	*e*	$\overset{*,}{f}$	*fis*	*a*	*h*
c) mit dem Enharmonion:	*e*	$\overset{*}{f}$	*fis*	*a*	*h*

Aristoxenus nennt diese Mischung „Chroma und Enharmonion mit drei ungleichen Intervallgrössen“. Ueber das Vorkommen derselben gibt Archytas einigen Aufschluss; denn von den drei Scalen, welche dieser für das enharmonische, chromatische und diatonische Geschlecht gibt, stimmt die chromatische Scala mit diesem dreifach gemischten Scalen des Aristoxenus; und zwar am meisten mit der Mischung des Chroma syntonon mit dem Enharmonion. Vgl. oben.

Ausser dem ungemischten Chroma syntonon statuirt Aristoxenus auch ein ungemischtes Chroma hemiolion und ein ungemischtes Chroma malakon: die sämmtlichen ungemischten heissen bei ihm Chromata mit vier ungleichen Intervallgrössen.

Ungemischtes Chroma hemiolion:	*e*	$\overset{*\bullet}{e}$	$\overset{*}{f}$	*a*	*h.*
Ungemischtes Chroma malakon:	*e*	$\overset{*,}{e}$	$\overset{,,}{f}$	*a*	*h.*

Ein jedes dieser beiden ungemischten Chromata hat solchen Klängen, die auch in unserer diatonischen Musik vorkommen, nur folgende aufzuweisen

e a h.

Nur diese drei konnten zur Melodiebildung in unserem Sinne gebildet werden, während die übrigen Klänge uns völlig unverständlich sind. Oben S. 303 wurde bemerkt, dass Aristoxenus ausser den ungemischten und den gemischten Scalen der verschiedenen Klanggeschlechter, auch noch als eine besondere Scala die des gemeinsamen Melos unterscheidet, d. h. desjenigen, welches

weder die eigenartigen Unterschiede des Diatonon, noch die des Chroma, noch die des Enharmonion hat. In demselben kommen nur die drei Klänge vor, welche allen Geschlechtern gemeinsam sind:

e a h.

Grosse Mannigfaltigkeit kann ein auf diese drei Töne beschränktes Melos unmöglich dargeboten haben. Auch in der christlich-modernen Musik ist ein solches Melos componirt worden: Jean Jaques Rousseau's air à trois notes. R. Westphal macht grosse Anstrengungen, über die griechische Chromatik mehr in Erfahrung zu bringen; aber die Quellenberichte fehlen, welche von den chromatischen Scalen reden. Und wenn einmal durch günstigen Zufall uns eine solche Stelle überkommen ist, wie in Plutarch's Musikdialoge eine Partie aus Aristoxenus' Tischreden (c. 37. 38. 39, welche über die Chromatik Kunde bringen zu wollen scheinen, so werden wir erst recht in Rathlosigkeit gestürzt. Dort heisst es cap. 39 bezüglich der Musiker, welche sich gegen die enharmonische Diesis wenden und Gründe anführen, dass diejenigen thöricht gehandelt, welche darüber eine Theorie aufgestellt und dies Tongeschlecht in der Praxis verwandt hätten: „Mit dergleichen Aussprüchen und Behauptungen widersprechen jene Musiker nicht nur der augenscheinlichen Thatsache, sondern stehen sogar mit sich selber in Widerstreit, denn es zeigt sich, dass sie selber gerade solche Tetrachordstimmungen zu Gehör bringen, in welchen die meisten Intervalle entweder ungerade oder irrationale sind. Denn stets sind bei ihnen die Lichanoi und Paraneten zu tief gestimmt:

Hypate.	Parh.	Lichan.	Mese.	Param.	Trite.	Paran.	Nete.
e	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*
		+				+	

und auch von den konstanten Tönen (Hypate, Mese, Paramese, Nete) stimmen sie einige tiefer, indem sie zugleich mit ihnen die Triten *(c)* und Parhypaten *(f)* zu einem irrationalen Intervalle



herabstimmen. Und mit einer solchen Behandlung der Scala glauben sie den meisten Beifall zu finden, bei welcher — wie dies jeder mit richtigem Gehöre begabte einsieht — die meisten Intervalle irrational und nicht blos die variabelen Töne, sondern auch die konstanten Töne zu tief gestimmt sind“.

So lange wir nicht in den Wiederbesitz der Aristoxenischen Darstellung über „die gemischten Geschlechter“ gelangt sind — und das wird voraussichtlich nie der Fall sein —, wird es stets

ein Geheimniss bleiben, in welchem Falle die konstanten Klänge zu variabelen wurden. R. Westphal wagt es, in seiner Besprechung der chromatischen Scalen auch für den constanten Klang *e* anzunehmen, dass derselbe wie ein variabeler behandelt wurde. Was er sagt ist sehr scharfsinnig, aber auch ich möchte ihm den Vorwurf machen, dass er diesmal zu viel habe erklären wollen, noch dazu für diejenige Art des griechischen Melos (des nicht-diatonischen Melos), welche nach Westphal's eigener Ansicht stets ihrer Anwendung nach uns ganz unbegreiflich ist. Es muss genug sein, dass R. Westphal die diatonische Musik der Griechen aufgeklärt hat. Wir freuen uns, dass er im Gebiete der nicht-diatonischen Musik uns wenigstens eine Unterart, das Diaton toniaion des Ptolemäus, das „gemischte Diatonon mit drei ungleichen Intervallgrössen" des Aristoxenus, sogar in den Resten der griechischen Musik, den Hymnen des Dionysius und des Mesomedes vor Augen geführt und die Tonbezeichnung Pater Tartini's und Kirnberger's zu Hilfe nehmend, für uns Moderne verständlich notirt hat. Auch das Chromatikon uns vor Augen zu führen, wird ihm nie gelingen, ebenso wenig wie es ihm ermöglicht ist, darzuthun, nach welchen inneren musikalischen Grundsätzen die Griechen ihre nicht-diatonischen Schalttöne, welche nach Tartini und Kirnberger mit *w* oder *i* zu bezeichnen sind, melodisch verwandt haben. Es ist erfreulich, dass man den Melodien des Dionysius und Mesomedes aus der Zeit Hadrian's und Marc Aurel's nicht mehr jenen Vorwurf zu machen braucht, den sie bei der Entzifferung Fr. Bellermann's verdienten: dass in jeder guten, natürlichen Melodieführung die Töne *h* und *e* (Grenzklänge des Tritonos) nicht wesentliche Bestandtheile des nämlichen Abschnittes sein, am wenigsten die Grenzen desselben bilden dürfen. Bei Westphal's auf die Aussagen des Ptolemäus gegründeter Interpretation verschwindet freilich der Tritonos aus den Hymnen des Dionysius und Mesomedes. Aber begreiflich sind die von R. Westphal der Bellermann'schen Notirung substituirter Klänge dem modernen Musiker durchaus nicht. Der von R. Westphal versuchten Reconstruction der Chromatik, obwohl sie theoretisch befriedigt, stehen dieselben Schwierigkeiten entgegen.

Die Instrumentalnoten des nicht-diatonischen Melos.

Jedenfalls aber haben R. Westphal's Bemühungen um die nicht-diatonische Musik der Griechen ein werthvolles Resultat für die Erklärung der griechischen Notenzeichen geliefert. Aristoxenus lässt durch mehrmalige Wiederholung desselben Berichtes keinen Zweifel darüber, dass es nicht die rein diatonische Musik war, welche seine Vorgänger, die sog. Harmoniker, den von ihnen gegebenen Theorien zu Grunde legten. Sie alle benutzten für

ihre Notentabellen, die sie ihren Erläuterungen der Octaven-Gattungen beifügten, nicht die diatonischen, sondern die enharmonischen Scalen. Das weist zwar nicht darauf hin, dass die Griechen überhaupt zuerst die enharmonische und erst späterhin die diatonische Notirung gekannt hätten. Aber das kann niemand in Abrede stellen, dass der griechischen Theorie früher die Enharmonik als die Diatonik geläufig war. Kein äusserer Grund spricht also gegen R. Westphal's Annahme, dass die enharmonischen Notenscalen ebenso früh als die diatonischen aufgekommen sind.

R. Westphal setzt die Entstehung der griechischen Noten in die zweite Musikkatastasis Spartas, wo Sparta und überhaupt der dorische Pelopones aus allen griechischen Gemeinden die berühmten Meister anlockte, aus dem Osten wie aus dem Westen, aus dem italischen Lokri epizephyrii den Begründer der Dithyramben-Compositionen Xenokritus, aus dem kleinasiatischen Kolophon den Jonier Polymnestus, der im Lande der Dorer nach deren Mundart seinen Namen in Polymnastus umformen lassen muss,

Der geniale Musiker, der es im dorischen Pelopones unternahm (etwa um die Solonische Zeit) ein Notenalphabet zu schaffen, musste sich dem dorischen Schriftalphabete anschliessen, welches um diese Zeit im Pelopones gebräuchlich war. Auf den dorischen Inschriften jener Zeit schreibt man entweder, wie allgemein in den späteren Alphabeten Griechenlands, entweder von der Linken nach der Rechten, oder umgekehrt von der Rechten nach der Linken (so war es Brauch bei den Phöniziern, denen das dorische Alphabet entlehnt ist), — man schrieb von unten nach oben oder von oben nach unten. In allen diesen vier verschiedenen Schriftformen liegen uns alte dorische Inschriften vor.

Der geniale Erfinder des Notenalphabets hat sich von diesen vier Buchstabenformen der drei ersten (von Rechts nach Links, von Links nach Rechts, von oben nach unten) bedient, um dasjenige auszudrücken, was bei uns durch Vorzeichnung eines Kreuzes vor die Note angedeutet wird.

Von dem Pyknon der griechischen Musik ist im Vorhergehenden gesprochen worden. Kamen auf ein innerhalb eines Halbtones sich haltendes Intervall drei dicht neben einander liegende Klänge, so nannte man dasselbe Pyknon (dichtes Intervall). Für die drei Töne gebrauchte man die Namen:

Barypyknos	Mesopyknos	Oxypyknos
c	*c* *	*cis*

Das Pyknon bildet die Grundlage der enharmonischen Scala.

Der von links nach rechts geschriebenen Form des Buchstaben (dem Gramma orthon) wurde, insofern derselbe als Notenbuchstabe verwendet wurde, die Bedeutung der unmodificirten Note, des Barypyknos, gegeben.

In der umgekehrten, von rechts nach links geschriebenen, Form erhielt der Buchstabe (Gramma apestrammenon) die Bedeutung des Oxypyknos.

In der von unten nach oben geschriebenen Form bezeichnet der Notenbuchstabe (Gramma anestrammenon) die Bedeutung des Mesopyknos. Also:

Gramma orthon: Barypyknos	Gramma anestrammenon: Mesopyknos	Gramma apestrammenon: Oxypyknos			
K	⋊	ꓘ	*h*	*h**	*his*
<	V	>	*d*	*d**	*dis*
C	ᑌ	Ɔ	*a*	*a**	*ais*
F	Ⅎ	ꟻ	*g*	*g**	*gis*
Γ	L	⅂	*e*	*e**	*eis*
⊢	⊥	⊣	*d*	*d**	*dis*
E	Ш	Ǝ	*c*	*c**	*cis*
h	ɥ	h	*H*	*H**	*His*

Nicht jedes Gramma orthon qualificirt sich, um dasselbe in der Form von unten nach oben und von links nach rechts zu schreiben. Von Buchstaben dieser Art gewann der Notenerfinder durch anderweitige Modificationen des Buchstabens die Zeichen für den Mesopyknos und den Oxypyknos.

Auf diese Weise erhielt der geniale Musiker der zweiten Spartanischen Katastasis, welcher mit den Buchstaben des Dorischen Alphabets zwei Octavenscalen nach der verschiedenen ethischen Rangordnung der Harmonien bezeichnete, nicht nur die Möglichkeit alle Klänge des enharmonischen Geschlechtes durch Notenzeichen richtig wiederzugeben: die von ihm hergestellten Notenzeichen reichten aus auch für das gemischte Diatonon, welches bei Aristoxenus „Diatonon mit drei ungleichen Intervallgrössen“, bei Ptolemäus „Diatonon toniaion“ genannt wird. Z. B.:

e e g a h.*

Dies war nicht die rein diatonische Scala, das Diatonon syntonon: es fehlte der Scala der diatonische Klang *f*. Statt

dessen stand an der zweiten Stelle der Scala der Klang $\overset{*}{e}$, welcher wie schon Archytas in seinem „Diatonon" angiebt, die nämliche Tonhöhe mit dem zweiten Klange des Enharmonion hat, ja auch wie der zweite Klang des Chroma. Während also der tiefste Klang *(e)* dieser gemischten diatonischen Scala als Barypyknos mit der Buchstabenform eines Gramma orthon bezeichnet wird, muss der zweite Klang $\overset{*}{e}$ (gerade wie im Enharmonion) als Mesopyknos mit dem Gramma anestrammenon notirt werden. Erst für den dritten Klang *(g)* und für den vierten Klang *(a)* wird wie für die Anfangsnote ein Gramma orthon (als Zeichen des Barapyknos) gewählt.

e	$\overset{*}{e}$	*g*	*a*
Γ	L	F	C

Das Zeichen für die Note *f* konnte an der zweiten Stelle dieser Scala nicht gebraucht werden, weil an der zweiten Stelle nicht der Klang *f*, sondern ein Klang, welcher zwischen *e* und *f* in der Mitte stand, der Klang $\overset{*}{e}$ vorkam. Auf die angegebene Weise sind die sämmtlichen Transpositionsscalen der älteren Zeit, d. i. die *b*-Scalen und die Scala ohne Vorzeichnung notirt. Alle sind richtig notirt für das gemischte Diatonon des Aristoxenus, oder wie Ptolemäus es nennt, das Diatonon toniaion. Der Erfinder der diatonischen Notenscalen kann also wohl nicht das Diatonon syntonon im Auge gehabt haben, sondern es war das gemischte Diatonon, welches er zu notiren unternahm.

Ihr Diatonon syntonon notirt die griechische Musik, als ob es ein gemischtes Diatonon wäre. Die Klänge *e f g a* erhalten dieselbe Bezeichnung als ob es die Klänge *e* $\overset{*}{e}$ *g a* wären:

e	*f*	*g*	*a*
Γ	L	F	C

Es bleibt nichts als die Annahme übrig, dass die griechische Musik zunächst nur das gemischte Diatonon notiren konnte; sollte ausser dem gemischten Diatonon auch das Diatonon syntonon notirt werden, dann gebrauchte man die Noten des gemischten Diatonon mit der stillschweigenden Voraussetzung, dass der praktische Musiker in dem vorliegenden Falle die Noten in der Weise zur Ausführung zu bringen habe, dass die Klänge des Diatonon syntonon zur Erscheinung kamen. Ob der praktische Musiker ein gemischtes Diatonon oder ein Diatonon syntonon zu

nehmen habe, das ersah er — wie es scheint — jedesmal aus der vorliegenden Composition: zur Zeit des Ptolemäus wenigstens wusste man genau, dass die sogenannten Stereá von den Kitharoden im Diatonon toniaion ausgeführt werden sollten. Für die dem Ptolemäus vorausgehende Zeit der griechischen Musik sind uns dergleichen Normen für die praktischen Musiker nicht überliefert, aber auch für die ältere Periode ist zweifelsohne derartiges vorauszusetzen.

Für die Chroma syntonon ist die Scala:

e f fis a.

Dieselbe wird in der Weise notirt, als ob die Mischung des Chroma syntonon vorläge, welche bei Aristoxenus „Chroma mit vier ungleichen Intervallgrössen" genannt, welches von Archytas als einziges „Chroma" aufgeführt wird:

e e fis a.*

Nach Archytas Angabe ist der zweite Klang dieser chromatischen Scala (*e**) genau von derselben Tonhöhe wie der zweite Klang seiner enharmonischen und diatonischen Scala, — dem Aristoxenischen Klange *e** so nahe kommend, dass bei den Modernen auch das feinste und geübteste Gehör den Unterschied unmöglich bemerken könnte. Um ihn in der Notenschrift auszudrücken, konnte man allein das Gramma anestrammenon nehmen, denn der Ton war ein Mesopyknos.

Nach der Theorie der griechischen Musik bilden auch die drei tiefsten Klänge der chromatischen Scala ein Pyknon: *e* ist Barypyknos, *e** ist Mesopyknos, *fis* ist Oxypyknos — für das Enharmonion und das Chroma besteht insoweit dieselbe Nomenclatur

Barypyknos	Mesopyknos	Oxypyknos	
e	*e**	*fis*	*a*
Γ	L	Ꞁ′	C.

Um dem chromatischen Oxypyknos von dem enharmonischen Oxypyknos zu unterscheiden, setzte man zu dem enharmonischen Gramma anestrammenon einen diakritischen Strich hinzu, dessen die enharmonische Note entbehrte.

Carl v. Jan der auch gegen die treffliche Erklärung, welche R. Westphal von den griechischen Noten giebt, einen schwer begreiflichen Widerwillen hat, trägt kein Bedenken zu erklären, dass es der griechische Notenerfinder herzlich schlecht gemacht hätte, wenn er dies in der von Westphal nachgewiesenen Weise gethan. „Denn unmöglich hätte er sein chromatisches und enharmonisches System so construiren dürfen, dass der ganze Unterschied zwischen beiden in einem winzigen Hilfsstrichlein an der chromatischen Lichanos bestand.“ Winziges Hilfsstrichlein? Weshalb in der Musik dasjenige winzig nennen, was in der Aritkmetik Zehner und Hunderte zu Millionen und Billionen macht!

Nimmt man an, dass der Notenerfinder bei seiner Bezeichnung der diatonischen und chromatischen Scalen das Diatonon syntonon und das Chroma syntonon im Auge gehabt habe, dann muss man zugeben, dass die Arbeit des Notenerfinders eine herzlich schlechte sei: die wenigsten Noten stimmen dann zu den Klängen, welche der Notenerfinder sich gedacht hätte. Man hat sich vielmehr mit R. Westphal den griechischen Notenerfinder als einen wahrhaft ingeniösen Mann zu denken, welcher jedem Zeitalter und jedem Lande zum grossen Ruhme gereichen würde. Für eine vielstimmige und reich instrumentirte Musik ist die griechische Notenschrift freilich nicht angelegt, den modernen Componisten könnte sie nicht genügen. Aber das schmälert die Bedeutung des griechischen Notenerfinders nicht. Nur wer der griechischen Musik alles Unmusikalische zutraut, der mag befürworten, dass der Notenerfinder das Diatonon syntonon im Auge gehabt habe. Die Ungeheuerlichkeiten, welche sich alsdann ergeben, brauchen hier nicht aufgeführt zu werden. R. Westphal hat schon längst auf dieselben im Einzelnen hingewiesen.

Heterophône Krusis des nichtdiatonischen Melos.

Nicht durch die Musikschriftsteller im engeren Sinne, sondern durch Plato, der ja freilich auch sonst als eine der wichtigsten Musikquellen angesehen werden muss, sollten wir weitere Kenntnisse über die nicht diatonische Musik der Griechen erhalten. Von der gegenwärtig im Drucke befindlichen dritten Auflage seiner griechischen Harmonik und Melopöie hat mir der Verfasser den Bogen 7 mitgetheilt, auf welchem es heisst:

„Wie Aristoteles im Probleme 19 redet auch Plato in den Nomoi 7, 812 von einem zweistimmigen Instrumentalduette, welches von Schüler und Musiklehrer ausgeführt wird. Diese Zwei-

stimmigkeit der Principal- und Begleitungsstimme bezeichnet Plato mit dem Ausdrucke Heterophonie, den wir als Terminus technicus in ähnlichem Sinne wie die erst von Lasos eingeführte Polyphonie anzusehen haben. Neuerdings hat Dr. Demetrios Sakellarios aus Athen der Stelle der Platonischen Nomoi eine sehr eingehende Untersuchung gewidmet. Er hatte die grosse Freundlichkeit, von seiner bis zum heutigen Tage (1. Sept. 1884) ungedruckten Arbeit mir auf meine Bitte folgenden Auszug zur Aufnahme in die dritte Auflage der griechischen Harmonik zu überlassen. Es ist dieselbe Stelle Plato's, welche auch von Ambros in der ersten (und zweiten) Auflage der Musikgeschichte mitgetheilt ist mit der Bemerkung, dass sie nicht viel beweisen könne." „Ambros macht namentlich dies geltend — heisst es in Westphal's neuem Buche S. 102 —, dass von einer Zweistimmigkeit bei keinem der griechischen Fachmusiker die Rede sei. Nun ist das aber kein geringerer Fachmusiker als Aristoxenus von Tarent, also die höchste Autorität unter den Musikschriftstellern der Griechen, welcher für die älteste Musikperiode ausführt, dass zu den Klängen des Gesanges von dem begleitenden Instrumente divergirende Klänge angegeben seien." Platon spricht in der Stelle der Nomoi von dem Unterrichte, welcher den Kindern vom neunten bis zum zwölften Jahre in der Musik ertheilt werden soll. Ein Kitharist soll sie im Lyraspiel unterrichten. Unter der Anleitung desselben soll der Knabe auf der Lyra die Melodien eines Componisten ausführen. Der unterweisende Kitharist soll dieselbe Stimme mitspielen. Die heterophone Begleitung soll der Kitharist für eine spätere Stufe des Musikunterrichtes sich vorbehalten. Für diesen späteren Unterricht — so stellt es Plato dar — bringt der Kitharist in der von ihm ausgeführten Stimme gleichsam aus eigenen Mitteln zu der Melodie des Componisten etwas Neues hinzu. Erstens zu „Manṓtēs" des Componisten bringt der Kitharist die „Pyknṓtēs" hinzu. Zweitens zur „Bradytês" des Componisten (den langsamen Melodietönen) bringt der Kitharist „Tachos" d. i. schnellere Begleitungstöne hinzu. Drittens: zur „Barȳ́tēs" (den tieferen Melodieklängen) bringt der Kitharist „Oxȳ́tēs", höhere symphonische und diaphonische Klänge der Begleitung hinzu. Viertens: zu den Lyraklängen des Componisten bringt der Kitharist mannigfaltige rhythmische Formen hinzu. Im Allgemeinen bezeichnet Plato die heterophone Begleitungsstimme des Kitharisten mit dem Ausdrucke „Enantia", was wir dem Wortlaute gemäss nicht anders als durch „Contrapunkte" übersetzen.

Von den vier Punkten, welche Plato im Einzelnen angibt, ist uns das im ersten Punkte Gesagte anderweitig noch nicht bekannt; zur „Manotes" soll der Kitharist „Pyknotes" hinzufügen.

Unter Pyknotes sind die gedrängten Intervalle der nicht diatonischen Musik zu verstehen. Vergl. oben s. 296 ff. „Manotes“ bezeichnet die Intervalle des Diatonon syntonon. Der Schüler also spielt seine Stimme im Diatonon syntonon, die dazu kommende Stimme des Kitharisten bewegt sich in irgend einem anderen Tongeschlechte, sei es dem Enharmonion, sei es einem der Chromatika, sei es im Diatonon malakon. Darin — sagt Westphal — hat der neugriechische Musikforscher Demetrios Sakellarios sich um die Musikkunde des alten Hellas ein hohes Verdienst erworben, dass er diejenige Stelle Plato's hervorgezogen hat, welche allein über die Krusis (Begleitung) des nicht-diatonischen Melos Aufschluss gibt . . . In der heterophonen Krusis wird ein diatonisches mit einem nicht-diatonischen Melos (einem enharmonischen Melos — einem chromatischen Melos — einem Melos des Diatonon malakon) gleichzeitig verbunden. Bewegt sich z. B. die eine Stimme in den Klängen des Enharmonion, welchem die diatonische Lichanos *g* und die diatonische Paranete *d* fehlen, statt deren aber die enharmonischen Schalttöne vorkommen, so hört man jene diatonischen Klänge in der gleichzeitigen heterophonen Stimme, während diese auf die enharmonischen Schaltklänge keine anderen Accordtöne als sogenannte durchgehende Noten kommen lassen kann. Auf analoge Weise wird man sich auch den heterophonen Vortrag der verschiedenen Chromata zu denken haben, ebenso auch die im sogenannten gemeinschaftlichen Tongeschlechte gesetzten Compositionen, in welchen die eine Stimme auf die constanten Klänge beschränkt ist, während der gleichzeitigen heterophonen Stimme ausser den constanten auch die variablen Klänge zu Gebote standen.

Sowie von der Musik eines der alten Culturvölker festgestellt ist, dass von ihm bezüglich der Rhythmik bestimmte Taktarten, bezüglich der Melik bestimmte auf die Begriffe der Tonica und Dominante basirte Tonarten unterschieden werden, sind wir berechtigt, von der Musik dieses Volkes als einer wirklichen Kunst zu sprechen, nicht mehr als einer Vorstufe der Kunst.

Für die Griechen dürfte es auf den vorausgehenden Blättern festgestellt sein, dass ihre Musik gleich wie ihre Poesie, Plastik und Architektur eine hoch entwickelte Kunst war, auch wenn die classischen Kunstdenkmäler fehlen und gar manches im Einzelnen unverständlich und unsere Kenntniss der griechischen Musik weit hinter der der übrigen griechischen Künste zurück bleibt.

Dass die musikalischen Kunstmittel der Griechen, dass ihre Saiten- und Blasinstrumente gegenüber denen der modernen Musik von uns als unbedeutend bezeichnet werden müssen, thut der in

der Rhythmik und Melik sich manifestirenden Kunststufe keinen Eintrag, sobald wir uns darüber verständigen, dass die Kunstleistungen der Griechen überhaupt nur das Schöne, nicht das Grossartige erstrebten. Denn gleichsam als Motto der griechischen Kunst muss der Satz gelten, welchen einst der griechische Aulet Kaphesias einem Musikschüler gegenüber geltend machte „Nicht im Grossen liegt das Schöne, vielmehr im Schönen das Grosse".

Die Kunde der musikalischen Instrumente bildet daher für die Geschichte der griechischen Musik keineswegs die Hauptsache, wie man früher meinte, als die griechische Musik nur für eine Vorstufe der Kunst, nicht für wirkliche Kunst gehalten wurde.[1]) Was die griechischen Theoretiker „Organik" d. i. Instrumentenkunde nannten, hat nicht sowohl für eine Geschichte der Musik, als vielmehr für die Culturgeschichte, hat nur ein archäologisches Interesse. Für die griechische Musikgeschichte genügt, was in dem Vorausgehenden gelegentlich über diesen Gegenstand gesagt ist.

Wie die griechischen Künste überhaupt, so fand auch die griechische Musik bei den Besiegern Griechenlands,

den Römern,

bereitwillige Aufnahme. Doch während nach dem Vorbilde der griechischen Poesie und der griechischen Architektur in den Nachbildungen der Römer manches Eigenartige entwickelt wurde, scheint dergleichen in der Musik nicht der Fall gewesen zu sein. Wo die graecisirenden Dichter der Stadt Rom der Musik Erwähnung thun, wo sie musikalische Einzelheiten berühren, wie Horaz in der fünften Epode, da sind es die Harmonien der griechischen Musik, die „dorische" und die „barbarische" d. i. lydische oder mixolydische Tonart. Welche Ergebnisse auch aus solchen Stellen römischer Dichter für die Musik sich ziehen lassen: es sind immer nur Ergebnisse für die griechische Musik, welche bei den Römern gleichsam als Luxusartikel Aufnahme gefunden hatte. Der Culturgeschichte ist es von Interesse, in wie weit sich das musikalische Leben der Römer entwickelt hatte: einer Geschichte der Musik ist es gleichgültig.

1) Wissen wir bei einem Volke von seiner Musik selber gar nichts, wie bei den alten Aegyptern, muss freilich die Kunde von den musikalischen Instrumenten an die Stelle der Musikkunde treten.

Die

Musik der Culturvölker des Orients.

Einleitung.

Die griechisch-römische Cultur hatte in ihrer Blüthezeit alle übrigen Culturen des Alterthums, die sich am Nil und in Vorderasien selbständig entwickelt hatten, völlig in sich aufgesogen, nur diejenige der alten Hebräer leistete bei ihrem Monotheismus dem griechisch-römischen Polytheismus energischen Widerstand. Aus dem Monotheismus der semitischen Hebräer ging nicht blos das Christenthum, sondern auch der Islam hervor.

In der auf die griechisch-römische folgenden Welt sollten durch diese beiden Religionen die Demarkationslinien der Culturvölker gezogen werden: christliche Cultur, mohamedanische Cultur. Dazu kommt als dritte Kategorie die der buddhistischen Culturvölker. Christenthum, Islam, Buddhismus sind die drei grossen Weltreligionen, über deren Grenze die Cultur niemals hinausgegangen ist.

Während das Christenthum und der Islam im Semitenthume ihren Ursprung genommen haben, ist das Land der alten indogermanischen Sanskrit-Sprache, das alte Culturland am Indus und Ganges, die Heimath des Buddhismus. Das Christenthum wurde durch die semitischen Araber aus dem Oriente zu den Indogermanen des Westens getrieben; der Islam, der in Europa keine dauernde Herrschaft gewinnen konnte, fand in Vorderasien, in Persien und Aegypten bleibende Sitze. Der Buddhismus dehnte sich auf dem Wege friedlicher Missionen vom Induslande auf Hinterindien und die malaischen Inseln, auf Mittelasien, auf China und Japan aus.

Die Musik des Orients wird sich demnach zunächst mit den Culturvölkern des orientalischen Alterthums, den alten Aegyptern und den westasiatischen Völkern, dann mit den mohamedanischen Arabern und Persern, endlich mit den buddhistischen Indern, Chinesen und Japanesen zu beschäftigen haben.

Schon für das Alterthum ist bezüglich der Musik der griechische Einfluss auf den Orient quellenmässig überliefert. Am Hofe der Partherkönige wurden die Euripideischen Tragödien und Chorlieder aufgeführt.[1]) Von den Parthern ging die musische Bildung der Griechen auf das Reich der Seleuciden und Sassaniden (Neuperser) über, von diesen auf das Reich der Kalifen. Durch die Diadochen des grossen Alexander waren auch die buddhistischen Königreiche Indiens mit griechischer Cultur in innige Berührung gekommen. Dass sich sowohl bei Arabern und Neupersern wie bei den Indern eine ziemlich umfangreiche musikalische Litteratur entwickelte, dafür liegt die Veranlassung allem Anscheine nach in der musikalischen Litteratur der Griechen. Leider ist von dieser Musiklitteratur des Orients bis jetzt nur sehr wenig bekannt. Wie lange wird es noch währen, bis die orientalische Musiklitteratur mit gleicher Ausdauer und mit gleichem Erfolge studiert sein wird wie die griechische? Den folgenden Abschnitten aus Ambros' Musikgeschichte ist davon noch gar nichts zu Gute gekommen ausser demjenigen, was in Kiesewetter's Musik der Araber aus den arabischen und persichen Handschriften der Wiener Bibliothek mitgetheilt ist. Gleichwohl dürfen sie als die neuesten Forschungen über die Musik des Orients bezeichnet werden.

1) In der Plutarchischen Biographie des Crassus wird erzählt, dass man gerade an dem Tage, wo Pompejus die verhängnissvolle Schlacht über die Parther gewann, in der Parthischen Hauptstadt die Bacchantinnen des Euripides aufführte, und dass gerade, als ein Melos dieser Tragödie gesungen wurde, die Nachricht vom Untergange des Partherheeres ins Theater gelangte.

Erstes Capitel.

Die Musik der alten Aegypter.

In dem langgestreckten Flussthale des Nil, im „schwarzen Lande“ Chemi, wie es die Einwohner, in Aegypten, wie die Griechen es nannten, finden wir die älteste Stätte der Cultur in Staat, Sitte, Kunst und Wissenschaft. So lange Aegypten für den Alterthumsforscher ein verschlossenes Wunderland war, das heisst bis zur französischen Expedition von 1798, musste man sich neben einigen ungenügenden Reiseberichten mit den Nachrichten der antiken Schriftsteller begnügen, und wie viel Werthvolles auch die Schriften Herodot's, Diodor's, Strabo's u. a. über das Land und Volk am Nil enthalten, was **Musik** betrifft, war man auf jene Nachrichten hin geneigt, Kenntniss und Uebung derselben den Aegyptern so gut wie abzusprechen.[1]) Es konnte damals schon für einen wichtigen Fund gelten, als der fleissige Forscher Burney auf der sogenannten Guglia rotta in Rom (einem gestürzten, seitdem wieder aufgerichteten Obelisk)[2]) ein hieroglyphisches Zeichen in Form einer Laute oder Mandoline bemerkte,[3]) welches er für seine Geschichte der Musik in der Grösse des Originalbildwerkes abzeichnen liess. James Bruce fand zu seinem Erstaunen in den Königsgräbern von Theben Abbildungen grosser reichgezierter Harfen, die er copirte und in einem Briefe an Burney beschrieb. Bis dahin hatte ein eigentlich ganz unmusikalisches Klapperzeug, das Sistrum, so

---

1) Notizen Diodor's über die Erziehung und Sitte in Aegypten und eine völlig missverstandene Stelle Strabo's, mit der sich selbst noch Kiesewetter in seinen „freien Gedanken über die Musik der alten Aegypter“ abmüht, haben zu dieser Ansicht vorzüglich beigetragen. Am schärfsten findet sie sich ausgesprochen in Paw's „philosophischen Untersuchungen“. Eine Uebersetzung davon in Forkel's „Bibliothek“, 1. Bd. S 227.

2) Irre ich nicht, so ist es der Obelisk von Trinita de Monti.

3) Burney vergleicht es mit dem neapolitanischen Colascione. Die Zeichnung Burney's ist oft copirt worden, verkleinert in Forkel's Geschichte der Musik, 1. Bd. Taf. V. In der description de l'Egypte ist augenscheinlich dasselbe Instrument nach einer Wandmalerei im Grabe Ramses III. im 2. Bd. Taf. 91 abgebildet.

ziemlich für das Hauptsymbol ägyptischer Musik gegolten. Seit diesen ersten Entdeckungen hat nun die Wissenschaft den bedeutendsten Einblick in das Leben des uralten Culturlandes gethan. Wenn die mächtigen Pharaonen den Wänden der Riesentempel und Paläste, deren Ruinen den Reisenden noch jetzt in staunende Bewunderung versetzen, Berichte über ihre Kriegszüge und Eroberungen in Wort und Bild eingegraben, so erzählt eine Ueberfülle bunter Bilder an den Gräberwänden von dem Privatleben der Aegypter bis in kleine Einzelheiten hinein. Hier erblicken wir nun auch eine lebhafte Beschäftigung mit Musik, wir finden Harfen von jeder Grösse und Gestalt im Gebrauche, von der leicht tragbaren bis zu dem mehr als mannshohen Instrumente, von dürftiger Einfachheit bis zu verschwenderischer Pracht der Auszierung. Wir bemerken zahlreiche Arten von Lyren, Guitarren und Mandolinen, einfache und doppelte Flöten, gehandhabt von oft zahlreichen Chören von Musikern, daneben Sänger und Sängerinnen. Musik begleitet das Opfer, den Tanz, die Todtenklage, das heitere Mahl. Inschriften belehren uns, dass es Musiker von ausgezeichneter Stellung bei Hofe gab. Die „Obersten des Gesanges“ waren angesehene Personen und gehörten zu den Auserwählten des Königs (suten rech). Seit wir es vermögen, das Alter der einzelnen Monumente zu bestimmen, wissen wir auch, dass die Tonkunst von ältester Zeit angefangen eine Ausbildung vom alterthümlich Einfacheren zum Reichen und Glänzenden und überhaupt Wandlungen erfuhr, die mit der Geschichte des Pharaonenreiches selbst in einer Art von Zusammenhang stehen.

Die Aegypter hatten nicht umsonst den Sonnengott Ra zur Landesgottheit gewählt; ihre Reichsgeschichte ist eine Art Parallele zum Sonnenlaufe. Wie die aufgehende Sonne (in jenen Ländern fast ohne Dämmerung) die finstere Nacht gleich mit ihrem ersten Antlitze verscheucht und glorreich am Himmel glänzt, so tritt Aegypten aus der Nacht der Geschichte sogleich als eine Stätte hoher Cultur und Macht hervor. Glänzender und glänzender hebt es sich, der Glutwind aus der arabischen Wüste (der Hyksoseinfall) mag wohl einige Vormittagsstunden lang sengen. Zur Ramessidenzeit strahlt Aegypten auf seiner Mittagshöhe weit hin in alle Länder, welche seinen Glanz sehen, aber von seinen Strahlenpfeilen hart getroffen werden. Die ersten Nachmittagsstunden dauert der Glanz ungeschwächt fort, dann aber beginnt die Zeit des allmähligen, kaum merklichen, und doch unaufhaltsamen Sinkens. Und wie die untergehende Sonne noch einmal Alles im Glanz und bunten Farbenspiele verklärt, so äussert sich noch zur Ptolemäerzeit das altägyptische Wesen wenigstens in wundervollen Tempelbauten, nicht mehr riesenmässig wie zur Ramessidenzeit, aber der anmuthigen Schönheit angenähert, vielleicht nicht ohne einwirkenden griechi-

schen Einfluss. Dann folgte Dämmerung, und endlich hat die nächtliche Schlange Apeph ihr Recht auf alles Irdische behauptet. Die finstere Nacht der Araber- und Türkenherrschaft lagerte sich über das alte Reich der Pharaonen.

Die Musik, welche in der antiken Welt mit dem Volks- und Staatsleben viel inniger verbunden war, als es heutzutage der Fall ist, hat jene Stadien des glänzenden Anfangs, der steigenden Macht, der Sonnenhöhe am Mittage, des allmähligen Sinkens und des Unterganges als treue Gefährtin und Dienerin mitgemacht.

Die Aegypter schrieben, nach Platon's Versicherung, ihrer Musik ein hohes Alter zu, und wie ihre Landesgeschichte mit Götterkönigen anfing, so leiteten sie ihre heilig gehaltenen Melodien von der Isis her. Was schöne Bildwerke oder was gute Gesänge seien, das sei durch heilige Satzung ein für alle Mal bestimmt, daher ein Verlauf von zehntausend Jahren in dem Aussehen der Malereien und Bildsäulen keine Veränderung, weder zum Besseren, noch zum Schlechteren hervorgebracht habe. Die Jugend dürfe man in Aegypten nur an edle Formen und gute Musik gewöhnen. Das Alles sei nun, meint Platon weiter, allerdings im Sinne einer weisen Gesetzgebung, und man müsse die Aegypter bewundern, dass sie im Stande waren, Melodien zu erfinden, die geeignet sind, die natürlichen Leidenschaften und Neigungen des Menschen zu bändigen und zu reinigen. Das Werk der Gottheit oder irgend eines göttlichen Menschen müsse solches sein (*τοῦτο δὲ θεοῦ ἢ θείου τινὸς ἂν εἴη*).[1]) Diese Angabe beweist wenigstens so viel, dass die Aegypter mit jenem Conservatismus, welcher für sie so charakteristisch ist, sich angelegen sein liessen, gewisse alte Singweisen unverändert beizubehalten. Es war aber doch zu viel geistiges Leben in den Aegyptern, als dass sie etwa (wie Platon andeutet) ihre Bauwerke, Statuen, Bilder, Gewerbeproducte Jahrtausende lang so mechanisch und unveränderlich wiederholt haben sollten, wie der Baum alle Jahre ganz gleiche Blätter sprossen lässt; sogar in den erhaltenen Bild- und Architekturwerken zeigen sich Phasen wechselnder Formen von grösserer oder geringerer Kunstentwicklung. Herodot[2]) beschränkt seine Angabe darauf, dass die Aegypter nur vaterländische Weisen singen, fremde nicht zulassend. Zu seiner Verwunderung aber hörte er doch auch die in Griechenland wohlbekannte Linosklage unter dem Namen des Manerosliedes singen. „Sie haben“ sagt er „unter anderen merkwürdigen Stücken einen Gesang, welcher in Phönikien, Kypern

1) Platon de legib. II. Rosellini (monumenti dell' Egitto parte seconda, tomo II. p. 85) meint dass die priesterliche Satzung nur Götterbilder u. s. w. betraf. Analog würde sich die hieratische Satzung in der Musik nur auf die Tempelmelodien und priesterlichen Hymnen erstreckt haben.

2) Herodot, II. 79, *πατρίοισι δὲ χρεόμενοι νόμοισι.*

und anderwärts gesungen, aber bei jedem Volke anders genannt wird. Er hat viele Aehnlichkeit (συμφέρεται) mit dem, welchen die Griechen unter dem Namen Linos singen. Wie ich mich über Vieles in Aegypten wundere, so wundere ich mich auch, woher sie nur den Linosgesang haben mögen; denn es scheint mir, dass er von jeher bei ihnen gebräuchlich war. Linos wird auf Aegyptisch Maneros genannt, und war, wie sie erzählen, der einzige Sohn des ersten ägyptischen Königs, und es wurde sein früher Tod in Trauergesängen beklagt. Das soll ihr erster und einziger Gesang gewesen sein". [1]) Dieser Linos- oder Manerosgesang, die süsstönende Klage, über das rasche Hingehen der blühenden Jugend, über das rasche Verblühen des Lenzes, zieht sich durch das ganze Heidenthum als Todtenklage um Adonis, Linos, Lityerses, Attis, Maneros, welche in der wunderbaren Schönheit ihrer Jugendblüthe plötzlich ein gewaltsamer Tod hingerafft. Die Lieder, von denen Herodot hier spricht, sind augenscheinlich Volkslieder, Volksgesänge, und ein eigenthümliches Liedchen dieser Art hat sich wenigstens dem Texte nach erhalten, es ist jenes in den Wandmalereien den Darstellungen des Getreideaustretens durch Rinder beigeschriebene Drescherliedchen: „Drescht, ihr Ochsen, dreschet Garben, drescht für euern Herrn — ihr dreschet auch für euch!" Solche Lieder zur Arbeit des Ruderns, Wasserschöpfens u. s. w., meist in wenigen Noten und dem Rhythmus der Bewegung bei der betreffenden Arbeit angepasst, sind im Orient bis auf den heutigen Tag im Gebrauch. Ueberhaupt lehren uns die erhaltenen Denkmale altägyptischen Privat- und Volkslebens, dass der Orient manche vortausendjährige Gewohnheit auf unsere Tage herübergebracht hat. [2])

So weit nun die ägyptische Geschichte beglaubt zurückreicht, finden wir die Musik nicht nur in Anwendung und in Ehren, sondern auch in einer Ausbildung, welche uns in jener uralten Zeit in ihrer Art fast wunderbar und unerklärlich scheinen mag, gleich den aus derselben Zeit herrührenden Pyramiden und dem riesigen, aus Felsen gemeisselten Sphinxhaupt.

Die ersten Anfänge ägyptischer Tonkunst werden auch von den griechischen Schriftstellern in die urälteste Zeit versetzt; frei-

1) Plutarch de Isid. et Osir. erzählt, dass die Aegypter sein Andenken bei den Gastmahlen feierten, und derselbe sei Erfinder der Tonkunst gewesen Herodot scheint unter jenen „altväterlichen Singweisen" wirklich Tafel- und andere ähnliche Lieder zu verstehen, denn er macht obige Notiz im unmittelbaren Contexte der Erzählung von der Sitte der ägyptischen Gastmahle, und wie dabei ein Todtenbild umhergetragen wurde, als Mahnung, das Leben zu geniessen.

2) Auch Aristides (II. S. 65) schreibt der Musik die Fähigkeit zu, Schifffahrt, Rudern und jede schwere Arbeit zu erleichtern und ein Trost der Arbeiter zu werden.

lich in ganz griechisch gefärbten Mythen. Diodor von Sicilien erzählt vom Osiris, er sei ein Freund des Gesanges gewesen und deswegen von neun sangeskundigen Jungfrauen begleitet worden, welche die Griechen später Musen, ihren Führer (Apollo) aber den Musageten nannten.[1]) Ein anderes, nicht ägyptisch, sondern ganz griechisch aussehendes Märchen ist die Erzählung, wie der ägyptische Hermes die Lyra erfand oder vielmehr fand. Er habe, heisst es, an eine von der Ueberschwemmung des Nils zurückgebliebene todte Schildkröte im Wandeln zufällig mit dem Fusse angestossen, und durch den hellen Klang, welchen die vertrockneten Sehnen des Thieres dabei von sich gaben, aufmerksam gemacht, habe er von diesem Zufalle Anlass genommen, eine mit Saiten bezogene Schildkrötenschale (eben die Lyra) als musikalisches Instrument zu benutzen.[2]) Diese Erzählung ist augenscheinlich die Uebertragung einer griechischen Mythe, welche den Gegenstand der homerischen Hermeshymne bildet, in's Aegyptische. Allerdings aber kann immerhin auch umgekehrt jene Sage, die in der schönen griechischen Hymne so entschieden homerisches Colorit angenommen hat, in einer ägyptischen Priestermythe wurzeln. Es ist allbekannt, dass die Hellenen in Thot, dem Gotte der ägyptischen Priesterweisheit, ihren Hermes erkannten. Von Thot rühren die 42 Bücher der Priester her, unter denen sich auch, nach den Nachrichten, welche wir darüber dem Clemens von Alexandrien danken, zwei „Bücher des Sängers“ befanden. Zum ägyptischen Götter- und Todtencult gehörte auch Musik, insbesondere Instrumentalmusik.[3]) Sehr natürlich also, dass Thot auch hier für den Erfinder gelten konnte. Dass die Hellenen die trockene Mythe der Aegypter, wie es nun ihre Art war, reizend umgestalteten, und speciell auf ihr eigentliches Nationalinstrument,

---

1) Auf ägyptischen Denkmalen ist Osiris in dieser Eigenschaft und mit solchem Gefolge nie abgebildet, vielmehr thront er meist als Richter, den „Stab Sanft“ (dem gleich einem Hirtenstabe, oder unserem Bischofsstabe, auch ein Hirtenstab, gebogenen Scepter) und den „Stab Wehe“ (die Geissel) in den beiden Händen haltend, der eigentliche ägyptische Dichtergott war Mui-Arihosnofre, der Verfertiger schöner Gesänge. Vergl. Röth, I. Bd. S. 157. Ueber die sehr ernsten Begleiterinnen des Osiris, welche in Griechenland dann zu den lieblichen Gestalten der Musen geworden sein sollen, vergleiche: Braun's Kunstgeschichte, 2. Bd. S. 437 und Röth, I Note 169.

2) Lukian, Göttergespräche. Hephaistos und Hermes.

3) Die von Diodor von Sicilien (I. 16) aufbewahrte Ueberlieferung weist dem Thot-Hermes nebst der Erfindung der Schrift (wegen welcher er der heilige Schreiber *ἱερογραμματεύς* des Osiris ist) auch die Einrichtung des Göttercultus (*θεῶν τιμὰς καὶ θυσίας*), ferner die Festsetzung der Grundlehren der Astronomie zu, mit unverkennbarer Beziehung auf die Priesterbücher, unter denen, neben hymnologischen und liturgischen, auch „Bücher des Sternsehers“ vorkamen.

die Lyra, übertrugen, kann nicht befremden. Ein starkes Argument gegen die ägyptische Entstehung des Zuges mit der Schildkröte liegt in dem Umstande, dass die griechische Lyra auf Abbildungen oft auf das Bestimmteste an die Schildkrötenschale in Form, Schuppen, Tigerflecken mahnt, die ägyptische aber nie und nirgends, da diese vielmehr im Wesentlichen ein mit Saiten bespannter viereckiger Holzrahmen ist — ferner, dass die Lyra auf den ältesten ägyptischen Denkmalen gar nicht vorkommt und allem Anscheine nach erst später aus Asien herüberkam. Nach Diodor's Mittheilung war aber Thot-Hermes bei den Aegyptern auch überhaupt der Erfinder der Musik und, was bemerkenswerth ist, auch Lehrer der Harmonie und Natur der Töne.[1])

Jene älteste Lyra des Thot oder Hermes war nach Diodor's Bericht mit drei Saiten bespannt, wovon die tiefste ein Sinnbild des Winters, die mittlere ein Sinnbild des Frühlings, die höchste ein Sinnbild des Sommers war, oder eigentlich der Wasserzeit, Grünzeit und Erntezeit; also der drei Jahreszeiten, in welche die Aegypter das Jahr eintheilten.[2])

Dio Cassius erwähnt beiläufig, dass die Töne der Musik von den Aegyptern mit den Planeten, den Wochentagen und Tagesstunden in Verbindung gesetzt wurden. Die Woche aus sieben Tagen ist zwar nicht ägyptisch, sondern babylonisch, da aber, Sonne und Mond mitgerechnet, sieben Planeten am Himmel dahinziehen (wenigstens nach der Vorstellung der Alten), so ist die Vermuthung, dass die Aegypter die sieben Töne der diatonischen Scala kannten, nicht zu gewagt. Ganz gut stimmt dazu die den Aegyptern geläufige astronomische Mystik, wie viele Deckengemälde sie zeigen (im thebanischen Ramesseum zu Kurnah, im Tempel zu Tentyrah, zu Hermentis u. s. w.) und die Bedeutung der Tages- und Nachtstunden, wo der Sonnengott auf seiner Barke durch Ober- und Unterwelt hinschifft, stets von anderen Schutzgöttern und Geistern der Tagesstunden geleitet, im Grabe Rhamses V. Die einzige nähere Notiz über jene Tonmystik, dass nämlich nach ägyptischer Vorstellung der tiefste Ton gegen den höchsten sich genau so verhalte, wie der entfernteste Planet Saturn zum nächsten, dem Mond, ist so ganz und gar im Sinne der pythagoreischen Sphärenmusik gedacht, dass die Vorstellung nicht abzuweisen ist, Pythagoras, in dessen Lehren sich ganz direct Aegyptisches findet,

1) *Περί τε τῆς τῶν ἄστρων τάξεως καὶ περὶ τῆς τῶν φθόγγων ἁρμονίας καὶ φύσεως.* Es ist auch gar nicht ohne Bedeutung, dass hier die „Ordnung der Gestirne“ und die „Harmonie und Natur der Töne“, wie ein Zusammengehöriges verbunden genannt werden. Das Zeugniss steht, wie wir weiterhin sehen werden, nicht vereinzelt, und wird als Andeutung des Fundortes gewisser pythagoräischer Ideen wichtig.

2) Röth, 1. Bd. S. 151 und Anmerkung Nr. 168.

der nach Plutarch's Angabe durch den Priester Onuphis in die ägyptische Priesterweisheit eingeweihet worden und nach Diogenes von Laerte auch seine Kenntnisse der ihm so viel geltenden Musik aus Aegypten geholt, habe die Idee seiner Sphärenharmonie eben auch von dort hergenommen.[1])

Die Ehre der Erfindung der einfachen Flöte (*μόναυλος*) schrieben die Griechen gleichfalls den Aegyptern, und zwar dem Osiris zu.[2]) Allerdings kommt dieses Instrument schon zur Zeit der vierten Dynastie vor. Ebenso alt ist die Harfe, und da dieses schöne Instrument den ältesten Culturvölkern, den hindostanischen Arja und dem Chinesen unbekannt war, so muss man die Erfindung für die Aegypter vindiciren.

Eines der Gräber der Nekropolis von Memphis (im Pyramidenfelde von Gizeh) gehört **Imai**, einem Priester und Oberreiniger im grossen Heiligthume, d. i. im Ptah-Tempel zu Memphis. Er war, laut des beigeschriebenen Königsnamens Chufu (Cheops), Zeitgenosse jenes tyrannischen Erbauers der grössten Pyramide, des ersten Königs der vierten Dynastie. In diesem Grabe zeigt eine Malerei die zu Imai's Todtenfeier veranstaltete Musik, denn es war Sitte der alten Aegypter ihrer Todten voll Pietät mit Fest- und Opferspenden zu gedenken, und wie sich in jeder Pyramide ein Gemach der Todtenfeier findet, so hat auch jede Grabkapelle ein solches. Die Abschilderung von Imai's Todtenfest zeigt in streng alterthümlicher Darstellung die primitive Vereinigung von Musik und Tanz. Ein knieender Harfner greift mit beiden Händen in eine grosse mit acht Saiten bespannte Harfe, ihm gegenüber hockt der Vorsteher der Lobsinger, und hält in der sonderbaren, in jener Zeit aber stets wiederholten Attitüde der Sänger die hohle Hand an's Ohr, gleichsam um den Harfner recht zu hören. Er leitet den Gesang von sechs Sängerinnen, welche nach der noch jetzt im Orient beliebten Weise zum Gesange den Rhythmus mit den Händen klatschten. Dazu tanzen drei Männer, Hand und Fuss gleichmässig hebend, und ein Vierter, der Vortänzer, macht eine kühne Wendung mit gehobenen Armen, als wolle er sich rasch wirbelnd umdrehen. Damit kein Zweifel bleibe, was diese Figuren vorstellen, hat jede ihre ordentliche Beischrift in Hieroglyphen:

---

1) Nach Plutarch (de Isid. et Osiride) soll auch das Sistrum eine mystische Bedeutung, und es sollen seine vier Klapperbügel die vier Elemente bedeutet haben: *περιέχει τὰ σειόμενα τέτταρα . καὶ γὰρ ἡ γενομένη καὶ φθειρομένη μοῖρα τοῦ κόσμου περιέχεται μὲν ὑπὸ τῆς σεληνιακῆς σφαίρας, κινεῖται δὲ ἐν αὐτῇ πάντα καὶ μεταβάλλεται διὰ τῶν τεττάρων στοιχείων — πυρὸς καὶ τῆς καὶ ὕδατος λαὶ ἀέρος.*

2) Athenäus, IV. 23, Eustathius, zur Iliade, XVIII. 526 und Julius Pollux (IV. 10), welcher sagt: *μόναυλος εὕρημά ἐστιν Αἰγυπτίων, παρὰ δὲ Αἰγυπτίοις πολύφθογγος αὐλὸς, Ὀσίριδος εὕρημα, ἐκ καλάμης κριθίνης.*

„Harfner, Sänger, Tänzer.“[1]) In einem anderen, derselben Zeit angehörigen Grabe bei Gizeh, dessen Inhaber jedoch unbekannt ist, spielen ebenfalls zwei knieende Harfner auf grossen alterthümlichen Instrumenten, Sänger hocken vor ihnen, die Hand am Ohre, aber hier gesellt sich ihnen noch eine beim Blasen schräg gehaltene Flöte.[2]) In einem dritten Grabe bei Gizeh begleitet ein Harfner eine Schrägflöte und zwei Langflöten.[3]) Also Flöte und Harfe sind die allerersten Tonwerkzeuge, deren sich die cultivirte, über den rohen Naturzustand hinausgekommene Musik bedient.[4]) Unter denselben Gräbern, nach den in der Inschrift vorkommenden Königsnamen den Zeiten der fünften Dynastie angehörig, findet sich eine Kapelle, auf deren Thürtrommel zu lesen ist: „einer der Auserlesenen des Königs im Palaste, der Oberste des Gesanges Ata“; und noch prächtiger lautet sein Titel an anderer Stelle: „Der Oberste des Gesanges, der da erfreut das Herz seines Herrn durch schönen Gesang im Sanctuarium des .... (zerstörter Text) Prophet der Hathor am Sitz der Hauptpyramide, Prophet des Nefer (Arkere), Prophet des Asychis, Prophet des Rantester: Ata“.[5]) Solche Oberste des Gesanges kommen auch in späteren Gräbern vor, sie nennen sich „Sänger des Herrn der Welt“ oder „Grosssänger des Königs.[6]) Auf der zwischen Assuan (Syene) und Philä gelegenen Katarakteninsel Scheil lautet eine Weiheinschrift, welche aus den Zeiten zwischen der 12. und 18. Dynastie herrührt: „Der Erpa-He und Grosse an der Spitze der Seinen, der Sänger seines Herrn Amon, der Prinz von Kusch (Aethiopien) Pauer vor der Göttin Anke.“[7]) Also selbst ein Prinz ist Oberster der Sänger; die Musik erfreut die Göttersöhne, die Könige und im Heiligthume die Götter. Ata ist nicht blos Oberhaupt der Sänger (und zwar eines ganzen priesterlichen Sängerchors, denn wo ein Oberster ist, müssen nothwendig auch Untergebene sein), er ist auch „Prophet der Hathor.“[8])

---

1) Abgebildet in Rosellini monum. civili. Taf. XCIV. Fig. 2. Eine völlig gleiche Darstellung (nur machen neun Männer den Vortänzergestus) findet sich in dem aus den Zeiten der fünften Dynastie herrührenden Grabe Nr. 6 bei Gizeh. S. Lepsius, II. Abth. Taf. 52. 53.

2) A. a. O. Taf. XCV. Fig. 2 und Lepsius, II. Abth, Taf. 74.

3) S. das Werk der französischen Expedition descr. de l'Egypte — Abtheilung Gizeh.

4) Merkwürdig ist es, dass die Bibel bei Nennung des Jubal gerade dieser zwei Instrumente erwähnt: Kinnor und Ugabh.

5) Brugsch: Reiseberichte aus Aegypten S. 37.

6) Rosellini, a. a. O. tomo III. p. 83.

7) Brugsch, a. a. O. 173.

8) Die Propheten, welche die Sprüche an den Opfer- und Orakelstätten zu fassen hatten, bildeten nach Clemens von Alexandrien eine eigene Klasse der ägyptischen Priesterschaft, und die heilige Sammlung der 42 Bücher enthielt auch „6 Bücher des Propheten“ und zwar als die

So hat also auch in Aegypten, und vorzugsweise die Musik jenen feierlichen, gottesdienstlichen Charakter, den sie bei jedem höher begabten Volke — den Chinesen, Indiern, Hebräern, Griechen — in ihren ersten Manifestationen sogleich anzunehmen pflegte. Wie die Inder ihren Rigveda, die Hebräer ihre Psalmen und die Griechen ihre hieratischen Nomoi, hatten die Aegypter unter den schon erwähnten 42 Büchern, welche eine Art Kanon und zugleich Encyclopädie bildeten, — Liturgie, Sterndeutung, die Lehre von den heiligen Massen, der Arzneikunst u. s. w. enthielten — jene beiden Bücher voll Lobgesänge auf Götter und Könige. Auch wenn nicht überliefert wäre, dass sie „Bücher des Sängers“ genannt wurden, müsste angenommen werden, dass die Hymnen, Anrufungen und Doxologien, welche sie enthielten, nicht in einfacher Rezitation, sondern gesangsweise vorgetragen wurden. Im Grabe Rhamses III., bei Theben, greifen zwei kahlköpfige Greise in weiten Gewanden, also Priester[1]), vor thronenden Gottheiten und mit Gaben beladenen Opfertischen, mächtigen Schwunges in ihre grossen prachtvollen Harfen. Anderwärts sieht man hinter dem mit dem Leopardenfelle bekleideten räuchernden Priester Musiker mit Harfen, Flöten und Guitarren die feierliche Handlung begleiten.[2]) Sängerfamilien, in denen sich die Kunst vom Vater auf den Sohn vererbte[3]), waren an allen Tempeln angestellt.[4]) Diese gottesdienstliche Musik stand, wie man sieht, in Würde und Ansehen[5]); man schrieb edler Musik überhaupt eine sittlich wir-

Haupt- und heiligsten Bücher. Hathor ist die Göttin des dunkeln Weltraumes, des unterirdischen Himmels, welche den Ehu, den jungen Tag, gebärt. Sie heisst auch „das Auge der Sonne, die Herrin des Scherzes und Tanzes.“ Sie wird sowohl im Memphitischen als im Thebanischen Götterkreise dem starken Horus (Harver-Arveris) zur Seite gestellt. In Edfu hatte sie mit ihm einen gemeinschaftlichen Tempel, zu Butto im Delta eine berühmte Orakelstätte. Der kleinere der berühmten Höhlentempel zu Abu-Simbel (Ipsambul), ist ihr gleichfalls geweiht. Kuh und Sperber sind ihre geheiligten Thiere. Zuweilen vertritt das Hathorhaupt in ernster, strenger Schönheit die Stelle eines Säulenkapitäls; z. B. im Tempel von Tentyrah, im Westtempel zu Ehilä, im kleineren Tempel zu Ombos, in Theben und sonst öfter.

1) Die Priester mussten den Kopf ganz kahl geschoren tragen, und ihn insbesondere jeden fünften Tag scheren. Abgebildet sind die thebanischen Harfner bei Rosellini mon. civ. Taf. XCVII. und Descr. de l'Egypte II. 91, bei Rosellini genauer und in Farben.

2) Wilkinson, II. 316.

3) Herodot erzählt, dass bei den Aegyptern, wie bei den Lakedämoniern, der Sohn dem Gewerb des Vaters folgte, so dass der Sohn des Flötenbläsers wieder Flötenbläser, des Koches Koch ward u. s. w.: *Συμφέρονται δὲ καὶ τάδε Αἰγυπτίοισι Λακεδαιμόνιοι· οἱ κήρυκες αὐτῶν καὶ αὐληταὶ καὶ μάγειροι ἐκδέκονται τὰς πατρωΐας τέχνας, καὶ αὐλητής τε αὐλητέω γίνεται, καὶ μάγειρος μαγείρου καὶ κῆρυξ κήρυκος.* (VI. 60.)

4) Duncker, Gesch. d. Alterthums, I. Bd. S. 88.

5) Es sei solches hier ausdrücklich bemerkt, weil man aus gewissen später zu besprechenden Stellen griechischer Schriftsteller das Gegentheil

kende Kraft zu. Die Sitte, Verstorbene durch lobpreisende Hymnen zu ehren, dauert durch alle Zeiten. Unter den Gräbergrotten von Eleithya (El-Kab) oberhalb Theben findet sich das Grab eines Obersten Sewek, genannt Meriansuten, d. i. Liebling des Königs, das nach sehr alterthümlicher Weise nicht mit Wandmalereien geziert ist, sondern mit Skulpturen, nach deren schlichter Strenge das Grab tief in die Zeiten des alten Reiches zurückzusetzen sein dürfte. Hier kniet der „Vorsteher der Lobsinger“ (er heisst laut Beischrift Ran-Seneb) und hinter ihm zwei Sängerinnen; sie klatschen in die Hände und singen: „Aufstand, aufstand deine Sonne am guten Tage, aber Trauer war dein letzter Tag.“ Die Darstellung ist merkwürdig; man sieht, dass bei solchen Gelegenheiten zuweilen auch blosse Vocalmusik in Anwendung kam. Ein anderes, nach dem Königsnamen Sevek-hotep aus den Zeiten der 13. Dynastie herrührendes Grab zu El-Kab gehört einem gewissen Ranni, der zugleich Offizier (Chiliarch) und Priester und nebenbei an Heerden von Rindern, Schafen, Schweinen und Eseln sehr reich war, deren stattliches Verzeichniss ein Schreiber in seiner Gegenwart aufsetzt. Hier sieht man zwei Harfnerinnen und zugleich Sängerinnen von seltsam schlanken Körperverhältnissen; eine kniet, die andere steht; sie rühren mittelgrosse Harfen und singen eine Hymne, deren Text sich in mehreren Colonnen von Hieroglyphen hinzieht. Ein drittes Grab in El-Kab zeigt eine weit stattlichere Musik; nach dem Styl der Bildwerke gehört es in die Zeit der 17. Dynastie des Befreiungskampfes gegen die Hyksos, aus welcher das Grab manches in Eleithya bestatteten Führers (z. B. des Schiffskapitäns Ahmes) herrührt. In jenem Grabe thront der Verstorbene mit seiner Gattin, gleich einem Götterpaare, der kleine Haus- und Lieblingsaffe unter dem Stuhle nascht Früchte.[1]) Das Paar wird durch das Spiel zweier Harfen und einer Doppelflöte und den Gesang zweier Sängerinnen erfreut, dazu schlägt ein kleines Mädchen mit zwei Klapperhölzern den Takt; ein Weib überreicht ein Sistrum, ein zweites bietet einer gegenüberknieenden, colossal gehaltenen weiblichen Figur eine Opferschale dar.[2]) Auch in den aus der Zeit der 12. Dynastie stammenden Grotten von Beni-Hassan finden sich Malereien, welche auf Musik Bezug haben — manche ganz gemüthlich, wie jene im Grabe eines gewissen Roti, dessen Gattin dem Kinde die

---

folgern wollte. Ganz richtig aber sagt Rosellini (mon. civ. III. 44) i monumenti d'Egitto esser debbono a noi di ben altra autorita che i greci o i latini scrittori.

1) Aehnliche Bildwerke aus der Zeit der 17. Dynastie sehe man bei Lepsius Abth. III. Pl. 9. von der Nordwand des Grabes Nr. 11 in Kurnah, und Pl. 12 aus Eleithya.

2) Rosellini und Descript. de l'Egypte.

nährende Brust reicht, während sie dem Spiel einer Harfe und dem Gesange eines knieenden, die Hand am Ohre haltenden Sängers zuhört.[1])

In einem Grabe bei Theben, welches Rosellini für sehr alterthümlich erklärt, sieht man vier rothbraune nubische Mädchen, wovon drei singen, während die erste eine sehr schlanke Doppelflöte bläst. Man könnte an Strassenmusik herumziehender Musikanten denken, trügen die Mädchen nicht den offiziellen ägyptischen Traueranzug, insbesondere jenes seltsame, eiförmige Trauermützchen, welches, wie es scheint, in den letzten Zeiten des alten Reiches Mode wurde und auf Malereien aus dem neuen Reiche häufig vorkommt. In einem anderen Grabe bei Theben besteht die Trauermusik nur aus zwei Lauten, wozu eine Tänzerin einen pantomimischen Tanz ausführt, während ein anderes Mädchen die Opferschale darbringt. Dass aber bei den Aegyptern die Musik nicht blos bei so ernsten Anlässen wie Opfer oder Todtenkult verwendet wurde, sondern auch zu häuslichem Ergötzen und geselliger Erheiterung diente, zeigt unter anderen die in Beni-Hassan gemalte Darstellung einer Scene aus dem Leben der vornehmen Welt, das Lever einer Dame, Namens Haotph, Gemahlin eines Grossen, welcher Amenehme hiess. Während Dienerinnen Schmuck und Toilettengegenstände herbeitragen, spielen ein Harfner und eine Harfnerin auf ansehnlichen, buntbemalten Instrumenten, und drei Sängerinnen lassen ihre Stimme hören, natürlich unter dem obligaten Händeklatschen[2]). Es ist im eigentlichen Wortverstande ein häusliches Privatconcert[3]); dem Style nach gehört diese Malerei in die Zeiten des neuen Reiches. Auch bei grossen Gastmalen liebten es die Aegypter Musik zu hören. Die Darstellung eines solchen zeigt, wie zwei knieende Harfnerinnen, ein Weib und ein Mann mit Guitarren, ein Weib mit einer Handtrommel und zwei Sängerinnen bemüht sind, die Gäste zu ergötzen.[4]) Ueberhaupt ging es, wenn wir solchen Malereien glauben dürfen, bei den Festgelagen nicht so düster melancholisch her, wie das nach Herodot's Erzählung dabei umhergetragene Todtenbild vermuthen liesse.

---

1) Rosellini mon. civ. Taf. XCVI. Fig. 6.
2) Rosellini, mon. civ. Taf. LXXVII. Fig. 12.
3) Unter den Blättern von Hogarth's „Heirath nach der Mode“ findet sich die Darstellung eines Privatconcertes aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts bei Lord und Lady Sguanderfield; während Lady von zum Lever gekommenen Gästen umgeben im Pudermantel dasitzt und frisirt wird, singt der berühmte Sopran Carestini unter Begleitung des Flötisten Weidemann eine Arie zu grossem Entzücken einiger Damen. Es macht einen eigenthümlichen Eindruck, jene, Jahrtausende auseinanderliegenden, einander ähnlichen Scenen aus dem Leben der vornehmen Welt mit einander zu vergleichen.
4) Rosellini, mon. civ. Taf. LXXIX. Man vergleiche auch Wilkinson XII. Fig. 4.

Die kriegerische Musik der Aegypter kann nur uneigentlich so heissen, denn Trommel- und Trompetensignale gehören eigentlich nicht zur Tonkunst. Die ägyptischen Trommeln kennt man nicht allein aus erhaltenen Abbildungen, sondern es befindet sich auch ein erhaltenes Exemplar im Museum des Louvre. Sie glichen einem an beiden Enden abgestumpften Ei oder einem Fässchen, und waren mit durch gekreuzte Spannschnüre straffgehaltener Thierhaut bezogen, sie wurden quer getragen und von beiden Seiten her mit beiden Händen geschlagen[1]) oder auch mittels eines Schlägels.[2]) Ausser dem Gebrauche trug der Tambour sein Instrument auf dem Rücken.[3]) Dieser Art Trommel bedienten sich, wie Clemens von Alexandrien erzählt, die Aegypter im Kriege, während die Araber blos Handpauken (κύμβαλα) anwendeten.[4]) Die ägyptischen Trompeten waren entweder einfach kegelförmig, fast wie Sprachröhren, oder hatten am Ende einer ziemlich langen geraden, engen Röhre einen sich plötzlich erweiternden Schalltrichter, gleich der bis auf den heutigen Tag erhaltenen, tonarmen, rauhen, aber schallkräftigen abyssinischen Trompete.[5]) Plutarch vergleicht ihren Ton geradezu mit dem Eselsgeschrei, und die Einwohner von Busiris und Lykopolis (Siut) mochten sie wegen dieser Aehnlichkeit nicht anwenden, weil der Esel bei ihnen als typhonisches Thier verabscheut wurde.[6]) Ein weder in Abbildungen noch sonst erhaltenes, Chnue (χνούη) genanntes Krummhorn soll nach Eustathius wieder Osiris selbst erfunden haben.[7])

Die Uebersicht der Monumente des alten Reiches lässt den Reichthum jener alterthümlichen Epoche an Musik vollkommen würdigen und insbesondere die Ausbildung der Musikinstrumente bewundern.

Unter diesen steht, wie schon gesagt, die Harfe obenan — von den Aegyptern, laut hieroglyphischer Beischriften, mit dem wohlklingenden Namen Tebuni[8]) bezeichnet. Die primitive Form derselben, deren Andenken in dem Grabe Nr. 90 aus den Zeiten der 4. Dynastie bei Gizeh erhalten ist, zeigt einen ganz einfachen, mässig geschwungenen Bogen von Holz, ohne Resonanz-

1) Wilkinson, II. 266.
2) Ebend. II. 270.
3) Rosellini, mon. stor. CXVI. Fig. 4.
4) Clem. Alex. Pädag. II. 4. *Χρῶνται Αἰγύπτιοι τυμπάνῳ καὶ Ἄραβες κυμβάλῳ.*
5) Rosellini, monum. storici, Taf. CXVI. Fig. 3 und Taf. CXXV. Wilkinson I. 291. II. 261.
6) De Isid. et Osiride.
7) Ad Iliad. XVIII. 495. Dieses gekrümmte Horn war auch in Griechenland als ägyptisches Horn bekannt.
8) Josephus nennt sie: *τὸ βοῦνι*, fasst also die erste Sylbe als Artikel. Ganz falsch versteht Paw unter Tebuni das klingende Triangel.

kasten, mit sechs Saiten bezogen, welche oben befestigt sind.[1]) Diese höchst einfache Form lässt fast vermuthen, dass das Klingen der Bogensehne die Idee dazu hergegeben und Veranlassung der Erfindung geworden ist; merkwürdig genug sind bei den Griechen die Bogenschützen Herakles, Apollon und Alexandros-Paris zugleich Lyraspieler, und Platon knüpft an das gleichartige Erklingen der Bogensehne und der Lyrasaite sinnige Betrachtungen. Aber schon in dieser ältesten Zeit erfährt die einfache Harfenconstruction Zusätze und Verbesserungen. Der Untertheil des Bogens wird kräftiger ausladend und wuchtig gestaltet, so dass er eine Art Fuss bildet, kraft dessen die Harfe stehen bleibt, ohne gehalten werden zu müssen. An diesem klobenförmigen Untersatz wurde ein schräg gestellter Saitenhalter angebracht. Oben sind die Saiten an einem plumpen, stark vorspringenden Saitenhalter befestigt. Die Harfe in Imai's Grabe hat diese Form. Sehr kräftig, fast wie ein abgesondertes Piedestal, aus dem der Bogen der Harfe aufsteigt, sieht der untere Kloben bei einer Harfe jenes anonymen Grabes in Gizeh und bei der Harfe im Grabe Rotis in Beni-Hassan aus. Die alte simple Bogenharfe kommt, mit gleichsam eingeknicktem, hakenförmig gebogenem, die Saiten haltendem Untertheil, in den Zeiten der 5. Dynastie vor.[2]) Die Harfen in den Grotten von Beni-Hassan, aus der Epoche der zwölften Dynastie, zeigen einen sehr erheblichen Fortschritt; der Bogen und insbesondere der Untersatz hat sich zum förmlichen Resonanzkörper, zum Schallkasten ausgehöhlt. Der an der älteren Harfe (z. B. in Imai's Grabe) seitwärts angebrachte saitenhaltende Leisten rückt hinauf, und wird zu einem frei aufliegenden Saitenhalter, während oben förmliche Stimmwirbel angebracht sind. Harfen dieser Art werden bei jener Dame Haotph gespielt. Das Verhältniss des Schallkastens gestaltet sich verschieden. Bei manchen Harfen (z. B. der einen im Grabe Ranni's), besonders jenen, die ein sehr flaches Kreissegment bilden, verläuft er unmerklich, so dass die Harfe fast das Ansehen eines leicht gekrümmten Schiffchens erhält. Bei anderen scheidet sich in der Hälfte der Schallkasten scharf vorspringend von dem einfachen schlanken, leicht nach oben gekrümmten Bogen ab. Eine solche Harfe findet sich noch in den Zeiten des neuen Reiches in der Musiker-Kammer im Grabe Rames III. abgemalt[3]), und eine wohlerhaltene, aus dem Senegalschen Swieteniaholz verfertigte, mit vier Saiten bespannt gewesene, fand Rosellini in einem Grabe

---

1) Description de l'Egypte, Abtheilung Gizeh. A. Fig. 17 und Lepsius II. Abth. Taf. 36. Es spielen zwei knieende Harfner solche Harfen, ausserdem wirken zwei Schrägflöten, eine Langflöte und zwei Sänger (Hand am Ohre) mit.

2) In dem Grabe Nr. 16 bei Sakkara. S. Lepsius, II. Abth. Taf. 61.

3) Descript. de l'Egypte, Pl. A. II. 91.

bei Theben. Sie befindet sich jetzt im Museum zu Florenz.[1]) Auch zierendes Schnitzwerk fängt an sich einzustellen; an der Spitze des Bogens etwa ein Kopf mit oder ohne mythologische Abzeichen u. dgl., und bunte Farben geben der Harfe ein heiteres Ansehen. Auch die Anwendung des ausländischen, den Aegyptern nur im Handel zukommenden Swieteniaholzes, deutet darauf hin, dass die Harfen neben ihrer rein musikalischen Bestimmung anfingen auch als kostbare Möbel ausgestattet zu werden, woraus in den glänzenden Zeiten des neuen Reiches geradezu luxuriöse Pracht wurde. Die frühere einfache Gestalt bleibt jedoch neben jenen reicheren Instrumenten noch immer in Anwendung; zuweilen mit Varianten, wie wenn sich z. B. der ursprünglich sehr flache Bogen an einer siebensaitigen, von einem knieenden Weibe gespielten Harfe (in Beni-Hassan) zu einem völligen, etwas gedrückten Halbkreise erweitert.[2]) Eine sehr eigenthümliche, häufig vorkommende Abart bildet sich um diese Zeit aus, man könnte sie Paukenharfe nennen. Sie entwickelt sich aus den Harfen, deren Schallkörper die untere Hälfte des Harfenbogens einnimmt. Der Schallkörper rundet und weitet sich endlich zur Form einer Kesselpauke aus, und eine Art schräger, an der Pauke angebrachter, mit ihr durch eine Art Schnalle oder Angel verbundener Stütze hält die Harfe etwas in die Höhe und macht sie dem Spieler handlicher. Dieser Art gehört die eine Harfe im Grabe Ranni's und gehören die Harfen bei jenem grossen Fest- und Opferschmause an. Im Ganzen fangen die Harfen an bequemer und leichter auszusehen. Zuweilen, wie an einer der Harfen bei Haotph's Privatconcert, knickt der Bogen, statt oben rein auszuschwingen, plötzlich ein, und gibt so die erste Andeutung jener Dreieckform, welche im neuen Reiche die alte Bogenform merklich in den Hintergrund drängte. Da die ägyptische Harfe ursprünglich ein mit Saiten bezogenes Kreissegment und nicht, wie unsere oder die altnordische ein mit Saiten ausgefüllter dreieckiger Rahmen war, so fehlte ihr durchaus das stützende Vorderholz, auch als die trianguläre Form sonst bereits zur vollen Geltung gekommen war. Die Anzahl der Saiten ist sehr ungleich, in jenem anonymen Grabe bei Gizeh hat die eine Harfe gar nur zwei Saiten, andere haben vier, sechs, acht, auch zehn und noch mehr. Die lang und schlank aufsteigenden Harfen werden entweder stehend gespielt, oder es legte sie, wenn sie leicht und sehr flach gespannt waren, wie jene canotförmigen oder mit dem in der Hälfte scharf abgebrochenen Schallkasten versehenen, der Spieler auf die linke Schulter wie ein Soldat sein Gewehr. Während in

1) Rosellini, mon. civ. LXVI. 9.
2) Descript. de l'Egypte. Abth. Beni-Hassan.

der ältesten Zeit die Harfenspieler durchaus knieten, nahmen sie später diese Stellung zwar noch sehr oft, doch nicht ausschliessend und vorzüglich dann an, wenn die Harfe bei mässiger Höhe ein stärkeres Bogensegment bildete. Die Paukenharfen wurden stets knieend gespielt.

Zu den urältest gebräuchlichen Instrumenten der Aegypter gehören ferner Guitarren, Mandolinen und Lauten; ihr altägyptischer (und koptischer) Name war Nabla[1]), woraus dann die Hebräer „Nebel" und die Römer „Nablium" gemacht haben. Dieses Instrument findet sich schon in den Gräbern, aus den Zeiten der vierten Dynastie, bei Gizeh als Hieroglyphenzeichen[2]), was auf schon damals allgemeine Verbreitung schliessen lässt, denn für eine Bilderschrift wird Niemand unbekannte Gegenstände auswählen. Auch ist es bedeutungsvoll, dass (nach Champollion) das Hieroglyphenzeichen der Nabla für den Begriff „gut" oder „gütig" gebraucht wurde, ein Beweis, wie man schon damals über den Werth der Musik dachte. Da die Aegypter mit dem betreffenden Epitheton sehr freigebig waren, besonders wenn von dem Könige die Rede war, so erscheint das Zeichen in allen Perioden überaus häufig, auch auf jenem Obelisk in Rom, von dem es Burney abzeichnen liess. So abbrevirt die hieroglyphische Zeichnung ist, so deutlich ist sie doch. Der Körper des Instrumentes ist oval, unten ist deutlich ein Saitenhalter, wie an unseren Violinen, etwas höher, an der zweckmässigsten Stelle, ein halbmondförmiger Steg zu erkennen. Der Hals ist lang, aber bald mit zwei Wirbeln, bald mit einem einzigen versehen. In letzterer Ausstattung gleicht das Instrument dem paraphonen Monochord des Ptolemäus. Die Bespannung mit zwei Saiten scheint die gewöhnlichere gewesen zu sein. Es finden sich aber auch Guitarren mit drei Saiten. Clemens von Alexandrien nennt die Nabla ein Dichord, ein zweisaitiges Instrument, und bezeichnet sie als eine Erfindung der Kappadoker. Aber mit den Kappadokern, den Re-tennu, wie sie in den pharaonischen Inschriften heissen, kamen die Aegypter erst während der Kriege Thutmes I. (17. Dynastie) in Berührung, und das Zeugniss eines so späten Schriftstellers, wie Clemens in Alexandrien, verliert den zweifellosen Zeugnissen der Monumente gegenüber sein Gewicht. Es ist also die Erfindung jener so wichtigen, für die Ausbildung unserer Instrumentalmusik so folgenreich gewordenen Instrumente gleichfalls für die Aegypter in Anspruch zu nehmen. Lauten- und Guitarrenspieler und Spielerinnen kommen auf Abbildungen sehr oft vor. Sie

1) Uhlemann, Handbuch der ägyptischen Alterthumskunde, 2. Abth. Seite 302.

2) Im Grabe Nummer 32, 37, 48, 73, 99 und noch sehr viel öfter. S. Lepsius, II. Abth. Taf. 82, 84, 85, 93, 95 u. s. w.

bedienen sich zum Rühren der Saiten bald der blossen Hand, bald eines kleinen Spatels, wie heutzutage die Mandolinenspieler. Während die rechte Hand in solcher Art die Saiten in Vibration setzt, werden mit der linken die Töne auf dem Halse des Instrumentes gegriffen. Die anfangs zierliche Gestalt des Instrumentes wird später (noch in den Zeiten des älteren Reiches) ziemlich steif und eckig, ein quadratisches, nach unten zugespitztes Corpus und ein überlanger, stangenartiger Hals geben ihm das Ansehen eines Schiffsruders. Vom Halse hängen oben öfter zwei Troddeln als Zierde herab. In den Zeiten des neuen Reiches wird die Form wieder leichter, zuweilen sind die Seitentheile des Corpus leicht eingezogen, wodurch eine unserer Guitarre sehr ähnliche Gestalt entsteht.

Die Lyra kam, wie schon bemerkt, sicher nachweisbar erst zur Zeit der 18. Dynastie, also erst in der Zeit des neuen Reiches in Gebrauch, und scheint gar kein ursprünglich ägyptisches, sondern ein von Hause aus asiatisches Instrument zu sein. Die nachweisbar älteste Abbildung der Lyra in Aegypten findet sich in einer der Gräbergrotten von Beni-Hassan[1]) im Grabe eines Vornehmen, Namens Nehera-si-num-hotep, dem sich unter Anführung eines Häuptlings Abscha, eine mit Weib und Kind, Hausgeräthe und Packesel einwandernde Schaar Semiten aus dem Stamme der Aamu präsentirt. Diese friedliche Einwanderung geschah zur Zeit König Sesurtesen II., also in der Epoche der 12. Dynastie, kurz ehe der kriegerische Einfall der Semiten, welche unter dem Namen der Hyksos bekannt sind, erfolgte. Einer der Semiten trägt eine plump geformte siebensaitige Lyra, die er im Gehen mit beiden Händen spielt, und zwar von links her mit den blossen Fingern, rechts dagegen mit einem kleinen Plektrum. Diese Lyra zeigt die rohe Gestalt eines urthümlichen Instrumentes: es ist im Wesentlichen ein viereckiges Brett, dessen obere Hälfte zu einem nicht ganz regelmässigen viereckigen Rahmen zugeschnitten ist. Der Semit trägt sie nicht nach Art der späteren griechischen Lyra im Arme, sondern gestürzt, wie man ein Buch oder eine Mappe unter den Arm nimmt.[2]) Aehnlich wird auch, fast ausnahmslos,

---

1) Abgebildet bei Rosellini, mon. storici und Lepsius, II. Abth. Bl. 131. 132. 133. Bei Lepsius hat die Lyra acht Saiten. Ausserdem zeigen sonderbare diagonale Striche, als sei die untere Hälfte der ersten Saite durch Quersaiten befestigt. Das Plektrum ist ein kurzes schwarzes Stäbchen.

2) Eigentlich ist also diese Lyra eine Kithara, denn nach der Ableitung von κιθάρα (Brusthöhle, Rippe) war es dem darnach genannten Instrumente eigen, beim Spielen gegen die Brust gestemmt, also liegend gespielt zu werden, wozu der Untersatz oder Schallkasten quadratisch geformt war; während die Lyra kraft der ihr Fundament bildenden runden Testudo beim Spielen aufrecht zwischen den Knieen oder im Arme gehalten wurde.

die spätere ägyptische Lyra gespielt, überhaupt ist sie eine Veredelung jener rohen Urform, aber doch ganz unverkennbar ihr Nachbild.[1]) Dass die Lyra durch das ganze südwestliche Asien verbreitet war, beweisen Bildwerke, die Flandin in den Ruinen des alten Ninive, in Khorsabad, fand. Diese assyrischen Lyren sind im Wesentlichen mit der Lyra der Aamu gleich, quadratisch, werden liegend gespielt und zu mehrer Bequemlichkeit mittelst eines Bandes umgehängt getragen. Auf der Darstellung eines Festmahles sieht man acht solcher Lyraspieler Musik machen. Da nun die Lyra in Aegypten erst nach der Zeit der Semitenherrschaft als einheimisches Instrument vorkommt (denn in dem Grabe bei Beni-Hassan dient sie zur Charakteristik der einwandernden Fremden), so ist anzunehmen, dass sie sich während der Zeit der Hyksos, die ein halbes Jahrtausend dauerte, in Aegypten eingebürgert hat. In einem Grabe bei Theben, das nach seinen alterthümlich strengen Bildwerken aus der Zeit zwischen der 12. und 18. Dynastie, also aus der Hyksoszeit (wo sich der Widerstand organisirte, welchem die Unterdrücker endlich weichen mussten) herrührt, spielt unter Leitung des harfenspielenden Vorsängers Amenmes ein zweiter Harfner und ein Lyraspieler, dessen Instrument noch entschieden der rohen, schweren Form der semitischen Lyra verwandt ist — nur die leicht ausgebogenen Arme sind ein Ansatz zur Veredelung. Zur Zeit Amenhotep IV. aus der 18. Dynastie waren die Lyren schon sehr häufig in Gebrauch, wie eine später zu erwähnende höchst merkwürdige Darstellung in einem Grabe bei El-Amarna erkennen lässt, und wie zur Zeit Amenhotep III. und IV. plötzlich ein merkwürdiger Schönheitssinn die strenge gebundene ägyptische Form zu durchbrechen strebt, so zeigen diese Lyren eine zierliche Gestalt, insbesondere einen Schwung der Arme, der an die edle Form der griechischen Lyra mahnt. Die Einwendung, dass die auf alles Einheimische stolzen, alles Fremde verachtenden Aegypter um so weniger irgend etwas von den Sitten oder Geräthschaften des verhassten Reichsfeindes angenommen hätten, ferner, dass die Hyksos augenscheinlich ein roher Hirtenstamm waren, der in Aegypten als Culturunterdrücker, nicht aber als Bringer irgendwelchen Culturelementes auftrat, verliert ihr Gewicht, wenn man erwägt, dass während der fünfhundertjährigen Hyksoszeit die Einbürgerung eines harmlosen Tonwerkzeugs so allmählig geschehen konnte, dass man endlich die eigentliche Bezugsquelle aus den Augen verlor, und dass jene, unleugbar im Besitze der Lyra befindlichen Aamu nach ihrem ganzen Auftreten augenscheinlich auch nur ein in den einfachsten patriarchalischen Verhältnissen lebender Nomadenstamm waren.

1) Man vergleiche z. B. Rosellini mon. civ.

Ueberdies aber erscheint unter den eroberten Ländern, welche Amenhotep III. aufzählt, auch Assuri (Assyrien) und Neherin (Mesopotamien), und Layard fand in Arban, Nimrud u. s. w. echt ägyptische Scarabäen mit Hieroglyphenschrift und mit den Königsnamen Amenhotep III. und Thutmes III. Von hier aus konnte die Lyra vielleicht als Siegesbeute nach Aegypten gelangen; man kennt die Darstellungen, wo bezwungene Völker den stolz thronenden Pharaonen nicht allein Naturproducte ihres Landes, sondern auch Kunstarbeiten und Geräthschaften als Tribut darbringen. Die semitische Lyra wurde in Aegypten allerdings allmählig einer Umgestaltung unterzogen. Die Lyren aus den Zeiten der 19. und 20. Dynastie bestehen aus einem quadratischen Schallkasten, über den sich bald schlanke, feingeschwungene, bald kräftige unsymmetrisch ausgebogene Arme erheben, verbunden durch ein Oberholz, welches zuweilen aus dem Ganzen gearbeitet, zuweilen selbständig angefügt ist. Die oft fächerförmige Bespannung besteht aus 3, 4, 5 bis zu 8 und 9 Saiten. Die äussere Ausstattung ist weit einfacher als jene der oft luxuriösen Harfen: die Arme laufen oft in zierliche Spiralen aus, zuweilen in geschnitzte Thierköpfe, z. B. bei einem vortrefflich erhaltenen Exemplar des Berliner Museums, in Pferdeköpfe. Eine prächtige, in Blaü und Gold schimmernde, von einer Schlange umwundene Lyra fand Prokesch in Ruinen bei Wadi-Halfa abgebildet. Beim Spielen wurde die Lyra, wie gesagt, gestürzt gegen die Brust gedrückt, selten, gleich der prächtigen griechischen Phorminx, nach Harfenweise aufrecht gehalten. Gespielt wurde sie meist mit nur einer Hand, und stets mit den blossen Fingern, ohne Plektrum. Indessen zeigt das Bild einer Lyraspielerin aus einem Grabe bei Theben, dass sie, während die linke Hand in die Saiten greift, in der rechten Hand etwas an einer Schnur vom Schallkasten der Lyra Herabhängendes hält. Es ist ganz ohne Zweifel das Plektrum, denn die sehr alterthümliche Malerei einer bei Ponte d'Abbadia gefundenen, jetzt in München befindlichen hetrurischen oder eigentlich griechischen Vase zeigt auf der Darstellung eines der Pallas dargebrachten Opfers zwei Lyra- oder Phorminxspieler, welche mit der linken Hand die Saiten rühren, während die rechte das an einer Schnur vom Schallkasten herabhängende, sehr deutlich gezeichnete Plektrum bereit hält. Die Aehnlichkeit mit dem ägyptischen Bilde ist zu gross, um letzteres nicht in gleichem Sinne erklären zu sollen. In den Spätzeiten des ägyptischen Reiches kommt die Lyra wieder ausser Gebrauch und wird durch die kleine Postamentharfe von Philä ersetzt. Unter den ägyptisch-arabischen Instrumenten, deren manche ihren altägyptischen Ursprung deutlich zeigen, findet sich keines, das auf die Lyra zurückbezogen werden könnte. So kommt und geht die Lyra in Aegypten als ein Fremdling im Lande.

Die Flöten waren theils Langflöten, Mam oder Mem, theils ziemlich lange Schrägflöten, genannt Sebi[1]), theils Doppelflöten, lang, dünn und nie an einander befestigt, so dass jede einzeln in die rechte und linke Hand genommen und mit einem eigenen Mundstücke angeblasen wurde, wie man an jenem nubischen Mädchen deutlich sieht. Das Argul der heutigen ägyptischen Bauern (Fellahs) ist mit seinem parallellaufenden, an einander befestigten Röhren bereits eine wesentliche Umgestaltung des antiken Doppelinstrumentes. Diese schlanken Flöten mögen aus „Haberrohr" (*ἐκ καλάμης κριθίνης*, eigentlich Gerstenrohr) bestanden haben, wie es Julius Pollux überliefert. Die grösseren, einfachen Flöten aber waren aus Holz verfertigt, wie zwei wohlerhaltene Exemplare im Florentiner Museum und im Louvre beweisen. Der Florentiner Monaulos[2]) rührt aus Theben her, hat fünf Tonlöcher und eine Art Schnabel zum Anblasen. Eine sehr kleine ägyptische Flöte hiess bei den Griechen Giglaros oder Niglaros.[3]) Gekrümmte Flöten gab es beim Serapiscult[4]), sie mögen aber (wie Serapis selbst) ein zur Zeit der Ptolemäer eingeführtes auswärtiges, asiatisches Gut sein, da sie auf den Monumenten nirgends abgebildet sind und die krumme Flöte als eine Erfindung des Midas und demgemäss für ein phrygisches Instrument galt. Ein seltsames Instrument, gleich einer schlanken Weinflasche, bläst wie eine Trompete ein Mann auf einer Abbildung in einem Grabe von Gizeh, wozu ein knieender Sänger, die Hand am Ohr, singt. Dieses seltsame Instrument kommt sonst nirgends vor und gehörte, wie der Fundort zeigt, der ältesten Epoche an.[5])

Die Schlaginstrumente bestanden theils aus leicht gekrümmten Klapperhölzern, an der Spitze mit geschnitzten Köpfen u. dgl. geziert, theils aus Handpauken, die zirkelrund waren und unseren Tambourins gleichen[6]), theils viereckig, mit leichter, bogenförmiger Einziehung der vier Saiten, theils, der arabischen Darbukah ähnlich, aus einem kegelförmigen, vermuthlich auch aus gebranntem Thon verfertigten, mit der Trommelhaut bespannten kleinen Corpus bestehend.

Charakteristisch ist es für die ägyptische Musik, dass die Instrumente meist in einem zusammengesetzten Ensemble angewendet

---

1) Verwandt mit Sebe, calamus, Rohr, insbesondere Schreibrohr (Röth, I. 112). Es scheint also, dass die ältesten Flöten, wie es auch natürlich ist, aus Rohr bestanden. Aehnlich im Virgil „tu calamos inflare leves" u. s. w. Ebenso sagt Aristophanes (cit. bei Pollux IV. 9) *καλαμίνην σύριγγα*.

2) Rosellini, mon. civ. LXVI.

3) *Γίγλαρος* (*νίγλαγος*) *μικρός τις αὐλίσκος αἰγύπτιος, μονῳδίᾳ προσφόρος* sagt Julius Pollux.

4) Apulejus erwähnt ihrer.

5) Rosellini, mon. civ. Taf. XCV.

6) Ein wohlerhaltenes Exemplar besitzt das Museum des Louvre.

wurden, zuweilen auch gleichartige Instrumente, zwei bis drei Guitarren oder zwei Harfen[1]), in dem, der Zeit der fünften Dynastie angehörigen Grabe Nr. 26 bei Gizeh, gar acht Flöten[2]) u. s. w. zusammenspielten. Meist gesellte sich ihnen Gesang, selbst die Flöte begleitete ihn, und bald waren es eigene Sänger und eigene Instrumentalisten, die zusammenwirkten, bald sangen die Harfnerinnen selbst. Tänzerinnen spielen zuweilen zu ihrem Tanze selbst die Guitarre oder Doppelflöte.[3]) Die einfache Flöte, die kriegerische Trompete wurde durchgehends von Männern geblasen; dagegen war die Doppelflöte und Handpauke ausschliessend den Musikantinnen vorbehalten. Die Harfen waren das priesterliche Instrument, sonst aber auch sehr oft in den Händen zierlich geschmückter Spielerinnen, Lyren sieht man stets nur in Frauenhänden. Die Guitarre wird auf den Bildwerken öfter von Frauenzimmern als von Männern gespielt. Das berühmte Sistrum[4]) diente gar nicht zur Musik, so wenig als das Geklingel unserer Ministrantenglöckchen einen Bestandtheil unserer Kirchenmusik bildet. Es war vielmehr, gleich diesem, bestimmt durch seinen hellen Ton Aufmerksamkeit auf die heilige Handlung zu wecken, und wie Plutarch erzählt, die (muthmasslich bei nächtlicher Feier) müde und schläfrig Gewordenen zu ermuntern. Sein heller Klang hatte ausser dieser natürlichen Wirkung auch noch eine magische, man glaubte, der böse Typhon fliehe bei seinem Schalle. Vermuthlich also wollte man bei Opfern damit die Opferstätte gleichsam exorcisiren. Die Beschreibung Plutarch's, dass auf dem Sistrum oben das Bild einer Katze mit einem menschlichen Angesicht angebracht wurde, wird durch ein erhaltenes Exemplar im Berliner Museum bestätigt. Die Katze trägt auf dem Kopfe eine Sonnenscheibe und ist also wohl das Bild der Bubattis, der Tochter Osiris' und Isis', der Schwester Horus', welche die Griechen wegen ihrer Katzengestalt Ailuros nannten und mit ihrer Artemis identifizirten.

Sehr oft erscheint über dem Handgriff des Sistrum der Kopf der Hathor, kenntlich an den Kuhohren. Ein bleibendes Attribut der Isis wird das Sistrum erst in der römischen Zeit, die römischen Isisstatuen halten es in den Händen; auf den echten, alten ägyptischen Bildwerken hat Isis damit nicht eben besonders zu thun. Zuweilen erscheint es als Opfergabe; so sieht man auf dem Opfertische einen ganzen Haufen Sistren liegen, während der Opfernde

1) Rosellini, mon. civ. Auf einem anderen Bilde sieht man hinter einem Harfner Blinde, welche singen und in die Hände klatschen. Wilkinson II. 239.

2) Lepsius, II. Abth. Taf. 74.

3) Wilkinson II. 301.

4) Nach Plutarch hiess es *σεῖστρον*, weil man es schwingen muss *ὅτι σείεσθαι δεῖ*.

noch insbesondere eines überreicht.[1]) Ob jenes eigenthümliche, elegante Stück, ein Handgriff, auf dem ein Hathorhaupt mit der krönenden Tempelpforte als Kopfputz und gleich den Armen einer Lyra beiderseits sich aufschwingenden spiralförmigen Spangen, befestigt ist, und das allerdings auf den ersten Blick wie eine andere Form des Sistrums aussieht, wirklich etwas dergleichen ist, mag dahin gestellt bleiben, wenigstens ist nicht abzusehen, was dabei den klingenden Ton hervorbringen könnte.[2]) Es wird, gleich dem bekannten Sistrum, oft als Opfergabe dargebracht, so im grossen Tempel zu Edfu, wo Ptolemäus Soter II. der Hathor mit beiden Händen ein gewöhnliches und ein solches Hathor-Sistrum darreicht.[3]) Auch bei der Toilette der Dame Haotph bringt eine Dienerin es herbei. Hathor trägt nun oft, zumal wo ihr Haupt als Säulenkapitäl dient, die Tempelpforte, und in dem kleineren Höhlentempel zu Abu-Simbel, den die Gemahlin Rhamses II. der Hathor weihte, erscheinen auf den mächtigen Hathorsäulen, neben der das Haupt der Göttin krönenden Tempelpforte sogar auch jene zwei spiralförmigen Arme, wo sie doch unmöglich die Bedeutung eines Klingel- oder Klapperwerkzeugs haben können. Jenes zierliche Opfer- und Toilettengeschenk scheint, Alles genau erwogen, gar kein Sistrum, kein Tonzeug, sondern die Nachbildung einer solchen Hathorsäule zu sein, die vielleicht als Amulet oder religiöses Symbol diente.

Die sprichwörtliche Bezeichnung Aegyptens als „Sistrenland" ist übrigens eins von den hundertmal nachgesagten halbwahren Worten — Aegypten ist durch ganz andere und wichtigere Dinge charakteristisch.

Die Frage: ob die Aegypter mit den zahlreichen Tonwerkzeugen, die sie besonders in den glänzenden Zeiten des neuen Reiches so oft im Ensemble spielen liessen, Alles, gleich anderen orientalischen Völkern, nur im Einklange gespielt, oder ob sie von der Kraft vollstimmiger Harmonie Gebrauch gemacht[4]), diese Frage könnten wir nur dann mit Bestimmtheit beantworten, wenn uns selbst nur eine halbe Minute lang vergönnt wäre zu hören, was wir auf den alten Denkmalen so oft abgebildet sehen. Wir stehen

1) Rosellini, mon. civ.
2) Rosellini hält es wirklich für ein Sistrum, mon. civ. Text 3. Band.
3) Lepsius, Abth. IV. Bl. 40.
4) Ein merkwürdiger Zug ist es in dem Grabe Nr. 16 bei Gizeh (Lepsius, II. Abth. 52 und 53), dass von zwei Harfnern und zwei Flötenbläsern jeder seinen besondern, vor ihm hockenden, die Hand am Ohr haltenden Sänger hat, der speciell mit ihm zusammenzuwirken scheint. So wenden sich im Grabe Nr. 90 bei Gizeh die zwei Harfner, drei Flötenbläser und der eine Sänger gegen die thronende Gestalt des Gefeierten, während ihm der zweite Sänger auffallend den Rücken kehrt, um sich den Flötenbläsern zuzuwenden.

hier völlig auf dem Gebiete der Muthmassungen und Conjecturen. Kiesewetter hält es für zweifellos, dass die mit beiden Händen vollgriffig die Saiten rührenden Harfner wirkliche Harmonien hören liessen. Er ist sogar geneigt (nach einer Idee Kretzschmar's) anzunehmen, dass das griechische Tetrachord, die Viertonreihe, welche nach Dio Cassius eine ägyptische Erfindung war, in Griechenland nur aus Missverstand zum Elemente der Scalenbildung gemacht worden, während es in Aegypten, wie er vermuthet, ein harmonisches Gebilde war. Dieser harmonische Vierklang, das „harmonische Tetrachord", müsste hiernach als wahrer Accord (1. 3. 5. 8 oder nach den natürlichen Aliquottönen 1. 8. 5. 3) verstanden werden, und es ist nicht ganz und gar unglaublich, dass die Aegypter, welche Sinn für Naturbeobachtung besassen, und an ihren Riesenharfen stark vibrirende, kräftig tönende Basssaiten haben mussten, das Naturphänomen der mitklingenden Aliquottöne bemerkt und die Erfahrung verwerthet haben. Das Ensemble ägyptischer Musik ist stets aus Instrumenten von sehr verschiedenem Tonumfang und Tonvermögen zusammengesetzt; Harfen mit zahlreichen Saiten spielen zusammen mit kleineren, an Saiten ärmeren, mit Guitarren, mit Lyren; die einfacheren Instrumente hätten im Unisono wohl nicht ausführen können, was die grossen und reichen vermochten. Es ist nicht unmöglich, dass Flöten, Guitarren, Lyren die Melodie spielten, während die grossen Harfen Accorde dareinwarfen, wenn auch vielleicht nur bei den Anfängen und Melodieabschnitten, und vielleicht nur Grundton und Quinte. Die Quintenharmonie als Begleitung ist ja sogar den Chinesen bekannt. Bedeutung gewinnen hier jene sogenannten „Ghouma" der Nubier, die Gesänge der Barabra. Es hat sich dort in jenen einfachen Zuständen des Lebens Manches Jahrtausende lang erhalten. Die nubischen Mädchen rollen ihr Haar noch immer wie zur altägyptischen Zeit in zierliche Löckchen mit Gold und Silber durchflochten; die Lyra, das Sistrum und die altägyptische Trompete mit ihrem „Eselsgeschrei" hat sich auf die Abyssinier vererbt. So fremd diese Instrumente in der Jetztzeit dastehen, so fremd nimmt sich die Ghouma mit der bunten Lyrabegleitung und dem orgelpunktartigen Basston gegen Alles aus, was wir von sonstiger afrikanischer, indischer u. s. w. Musik wissen. Wie die Wechselchöre der Barabra mit dem stampfenden und klatschenden Rhythmus der Füsse und Hände, scheinen auch diese Ghouma ein entstelltes Ueberbleibsel aus ältester Zeit. Man gestalte sie etwas reicher und cultivirter, und man gewinnt eine überraschend zweckmässige Aufgabe für jene altägyptischen Orchester. Andererseits darf man aber nicht ausser Acht lassen, dass eine solche Musik z. B. den Griechen als das Durcheinandersingen ganz verschiedener Töne erschienen und von ihren Schriftstellern sicherlich als eine

besondere Eigenheit der Aegypter erwähnt worden wäre. Die Harmonie gehört denn doch endlich erst der christlichen Welt an und ist dem Alterthume ein Fremdes, Unverstandenes geblieben.[1])

Was nun aber die ägyptischen Tetrachorde betrifft, so deutet jene Stelle des Dio Cassius weder auf Reihen von vier stufenweise einander folgenden Tönen, wie im griechischen Tetrachord, noch auf Dreiklänge mit verdoppeltem Grundton in unserem Sinne, sondern entschieden auf einen Quartenzirkel, d. i. auf eine Stimmung der Töne von Quarte zu Quarte. Denn Dio Cassius sagt, sie hätten ihre Töne in solcher Art geordnet, um jene Harmonie hervorzubringen, die man Diatesseron nennt. Diatesseron bedeutet aber das Intervall der Quarte und ist mit dem Begriffe eines Tetrachords durchaus nicht derselbe. Da nun die Quarte nichts ist als die umgekehrte Quinte, so ist der Quartenzirkel nichts als der umgekehrte Quintenzirkel, d. h. ganz derselbe Gang, nur in verkehrter Ordnung. Für diese Quarten- oder Quintenstimmung der alten Aegypter spricht ein nicht unwichtiger Umstand, dass die in Bau, Saitenzahl und allem direct von der altägyptischen abstammende Lyra der Barabra in solcher Weise gestimmt ist. Erinnert man sich der Ehrfurcht der Aegypter für die Vier als Bild der grossen Viereinheit der Götter[2]), welche mystisch auf diese Quartenstimmung um so leichter Bezug nehmen konnte, als die Aegypter nach jenen Andeutungen des Dio Cassius und des Diodor in den Tönen ohnehin ein solches Element tiefsinniger Beziehungen fanden, erinnert man sich ferner der Pythagoreischen, gleichfalls aus Aegypten hergeholten Tetraktys und dass des Pythagoras Lyra zuerst von der Ueberlieferung als in zwei unverbundene Tetrachorde getheilt angegeben wird, so stellen sich Beziehungen heraus, für welche nur die ganz directen historischen Zeugnisse ihres wechselseitigen Zusammenhangs fehlen, um zweifellos heissen zu dürfen (?). Selbst das eigentliche griechische Tetrachord kann, wenn nicht unmittelbar, so doch mittelbar als ägyptisches Product gelten, denn es ist ganz naheliegend, zwei eine Quarte weit auseiander liegende Töne durch die Zwischentöne zu verbinden, ja, die Quarte manifestirt sich erst in Würdigung der beiden mittleren Töne als solche. Doch tappen wir nicht länger in solcher „ägyptischer Finsterniss“ (wo's finster ist sieht man leicht Phantome), sondern wenden wir unseren Blick auf die Denkmale, die farbig in hellem Sonnenlicht dastehen und uns von der steigenden Pracht und Macht Aegyptens in den Zeiten der 18. Dynastie Zeugniss geben.

---

1) Vgl. jedoch das oben S. 145 ff. Gesagte. Anm. des Herausgebers.
2) Man vergleiche darüber Röth, Gesch. der abendl. Philosophie, 1. Band, S. 133 und die einschlägigen Stellen des 3. Bandes, so weit dieser von Pythagoras handelt.

Ist das Musiktreiben der Aegypter während der Zeit des alten Reiches schon reich und bedeutend genug, so wird es im neuen Reiche vollends glänzend und prächtig. Aegypten hatte sich seiner schlimmsten Feinde, der semitischen, aus Asien eingedrungenen Hyksos, welche das Land in harter Zwingherrschaft niedergedrückt gehalten hatten, nach langen Kämpfen glücklich entledigt, schon unter den Königen der 18. Dynastie, den Tutmosen und Amenhoteps fängt in Kriegsthaten und in Werken des Friedens für Aegypten eine überaus glänzende Epoche an, unter der langen Regierung der zwei Pharaos (Vater und Sohn) Seti I. und Ramses Miamun II., welche von den Griechen unter dem Namen Sesostris zusammengefasst wurden, stand Aegypten auf seinem Gipfel. Der Ptah-Tempel zu Memphis, die grossen Tempel in Theben, schon von den Sesurtesens und Amenhoteps angelegt, wurden durch riesenmässige Zubauten zu Wundern der Welt. Die Blütezeit der ägyptischen Kunst fällt in diese Periode. Stelle man sich nun das grosse Theben vor, mit seinen thronenden Kolossen, seinen Riesentempeln und Sphinxalleen, den Nil von Schiffen wimmelnd, in allen Strassen Volksgewühl, ziehende Priesterprozessionen, aufmarschirende Kriegerschaaren, Gesandtschaften fremder Völker, die dem Pharao kostbare Geschenke, Producte ihres Landes bringen! Der Glanz des Reiches dauert noch unter dem Pharao der 20. Dynastie Ramses III. ungetrübt fort, und die zweiundzwanzigste hat an Scheschenk, dem Sissak der Bibel, noch einen gewaltigen Kriegesfürsten aufzuweisen.

Mit dem ganzen übrigen ägyptischen Leben gestaltete sich auch die Musik in ihrer Weise grossartig. Hier ist vor allem einer überaus merkwürdigen, den Frühzeiten des neuen Reiches, der Periode der 18. Dynastie angehörigen Darstellung in dem schon erwähnten südlichen Grabe Nummer 1 bei El-Amarna zu gedenken. Schon das Hauptbild ist interessant; König Amenhotep IV., genannt Bech-en-aten, der bekanntlich den alten Götterdienst abschaffen und den Sonnendienst ausschliesslich einführen wollte, steht mit seiner Gemahlin Nofru-aten Nofre-titi, die ein Kind in den Armen hält und mit zwei kleinen Prinzessinnen auf einer Art Balkon seines Palastes, während seine Gottheit, die Sonnenscheibe, auf ihn herabstrahlt, jeder Strahl in eine kleine segnende Hand auslaufend. Der König, die Königin und die zwei Prinzessinnen werfen einer sich verehrend nahenden Menge eine grosse Anzahl der bekannten ägyptischen Halskrägen herab. Uns gehen aber eigentlich nur die Darstellungen auf den Thürpfosten und dem Architrav der Thüre an. Hier ist in vielen kleinen quadratischen Räumen, die eben so viele Zimmer und Kammern eines weitläufigen Palastes darstellen, die ganze Haus- und Hofhaltung zu schauen; die Küche, wo viele Personen eifrig hantieren, die

Meubel-Depots, wo sich andere Diener zu schaffen machen u. s. w. Auf dem Architrav der Thüre aber, gerade die Mitte einnehmend, zeigt sich das Quartier der königlichen Sänger und Musiker und was da geübt und gemacht wurde. Es sind in einem Erdgeschoss und zwei Stockwerken je zwei grosse Zimmer und je zwei kleine Kammern, durch abtheilende Wände, Säulen und verbindende Eingangsthüren kenntlich gemacht. Neben allerlei Mobilien und Geräthschaften, als Krügen u. s. w. stehen hier zahlreiche Musikinstrumente umher, oder hängen an der Wand, Lyren, Nabla und Harfen. Unter den Harfen zeigt sich die zu jener Zeit neu eingeführte Trigononharfe, und eine andere, wo der alte C-Bogen halbirt und ein rechtwinkeliges Oberholz angefügt ist, also ein Mittelding zwischen Bogen- und Dreieckharfe. In den grösseren Zimmern aber sehen wir die Musiker in allerlei Beschäftigung. Ein junges Mädchen, durch die charakteristische Jugendlocke bezeichnet, wird von einer sitzenden Person im Gesang unterrichtet, wozu ein anderes Frauenzimmer auf der Lyra accompagnirt. Ein Mädchen steht vor dem sitzenden Lehrer und scheint aufmerksam zuzuhören. Ein drittes Mädchen hält bei einem begleitenden Harfner Probe eines Gesangsstückes, wozu sie den Rhythmus mit den Händen klatscht. Zwei Mädchen üben einen Tanz ein, wozu abermals ein Harfner aufspielt. Andere Musiker sind gerade nicht im Dienste und machen sich allerlei zu schaffen, ein Mädchen wird frisirt, ein anderes hat seine Harfe an die Wand gelehnt und hat sich mit einem Gefährten zum Speisen gesetzt, andere sind anders beschäftigt. Die Harfen, welche bei den Proben gespielt werden, sind nicht die solennen grossen, sondern leichte einfache Bogenharfen. Welch' unmittelbaren Blick lässt uns diese zierliche Genremalerei in dieses vortausendjährige Leben thun! Wir sehen hier das Departement des „Obersten des Gesanges“ in seiner Alltagsgewalt, gleichsam in seiner Häuslichkeit. Es wurde also zur Erzielung des nöthigen Nachwuchses an Sängern, Spielern, Tänzern ordentlicher, geregelter Unterricht gleichzeitig an mehrere Schüler ertheilt, es wurden sorgsame Musik- und Tanzproben gehalten, kurz es ist ein förmliches altägyptisches Conservatorium der Musik![1])

Das Hauptinstrument bleibt auch im neuen Reiche die Harfe. Sie streift die Schwere, welche ihr in den Zeiten des alten Reiches eigen gewesen, vollends ab und erhebt sich schön geschwungen zu schlanker Leichtigkeit, zugleich aber zu mächtiger Grösse und höchster Pracht der Auszierung. Der runde Schallkasten der Paukenharfe gestaltet sich hier zu einem kräftig vorspringenden

1) Die Abbildungen bei Lepsius, Abth. III., Bl. 103—106 und Bl. 111. Die Darstellung der Musikschule auf Bl. 106.

Fussgestelle, welches dem Instrumente einen festen Stand verleiht, und neben den Saiten an seinem Vordertheile noch Raum genug behält, um irgend ein grosses, stattliches Schnitzbild, einen mit königlichen Insignien geschmückten Kopf, einen Sphinx[1]) u. dgl. aufzunehmen. Das ganze Corpus der Harfe schimmert von in den reizendsten Mustern wechselnden lebhaften Farben. Wegen ihrer Grösse und des verhältnissmässig bedeutenden Gewichtes sind diese Harfen nicht tragbar, sondern stehen, gleich unseren, ihnen im Aussehen sehr ähnlichen Pedalharfen, ohne vom herantretenden Spieler gehalten zu werden, fest da. Sie sind das mächtigste Instrument, dessen Andenken uns aus der alten Welt erhalten geblieben ist. Von diesen grossen Harfen im Grabe Rhamses III. (im Thale der Königsgräber Biban el Moluk bei Theben) ist die eine noch rund ausgeschwungen; die andere mit ihrem fast rechtwinklig eingefügten Oberholze zeigt bereits entschieden jene Dreieckform, nach welcher die Griechen die Harfe mit dem Namen „Trigonon“ bezeichneten. Merkwürdig ist in der äusseren Ausstattung, dass die geschnitzten büstenartigen Köpfe auf dem Untersatze nicht allein mit der königlichen Uräusschlange geschmückt sind, sondern auch der eine das kolbenförmige Pschent, die vereinte ober- und unterägyptische Königsmütze, der andere die niedrige niederägyptische Tiare auf hat. Es scheint also, dass der Gebrauch dieser grossen Prachtharfe ein Prärogativ der königlichen Priester-Sänger von Theben war. Die Saitenzahl dieser grossen Harfen ist ungleich, von den Harfen im Rhamsesgrabe ist die rundgeformte mit 11, die dreieckige mit 13 Saiten bezogen. Die von James Bruce und seinem Secretair in einem anderen Königsgrabe des Biban el Moluk schon früher aufgefundenen und abgezeichneten Harfen sind in Gestalt und Auszierung ganz ähnlich, sie gehören beide der Dreieckform an. Bruce sagt davon: „Die Harfe hat 13 Saiten, aber es fehlt ihr das Vorderholz, welches sonst der längsten Saite gegenüber steht. Der Schallkasten ist aus vier dünnen Brettern keilförmig zusammengefügt, so dass sein Umfang nach unten im Verhältniss der Saitenlänge zunimmt. Der Fuss und die Seiten des Instrumentes scheinen mit Elfenbein, Schildpatt und Perlmutter ausgelegt zu sein, es ist unmöglich, dass selbst unsere besten Künstler eine Harfe mit mehr Geschmack und Grazie anzufertigen im Stande sein sollten.“ Eine Eigenheit dieser Harfe ist, dass die Saiten nicht wie bei den anderen an dem Fuss, sondern am hohen Schallkasten befestigt sind, daher die trianguläre Form hier besonders deutlich wird. Die von Bruce's Secretair abgezeichnete Harfe hat 18 Saiten. Auch hier sind kahlköpfige Priester in weiten Gewändern die

1) Dieses symbolische Phantasiegeschöpf ist in Aegypten männlich.

Spieler.[1]) Da die Harfen selbst höher sind als die spielenden Männer, so kann deren Höhe mit etwa 6 Schuh angenommen werden.

Andere Harfen aus dieser Periode sind, wenn auch weniger prächtig, doch stattliche Instrumente. Einige, gleichfalls aus Theben herrührende, deren Höhe 5 Schuh und darüber betragen mochte, laufen von einem hohen, runden, spitz kegelförmigen, mit Lotosblumen und Arabeskenwerk gezierten Schallkörper in ein rund und schlank ausschwingendes Oberholz aus[2]), andere nähern sich der alten Form des lateinischen C, haben aber einen stark ausgebauchten Untertheil, so dass sie fast gebogenen Keulen gleichen, und sind gleichfalls mit Schnitzwerk und Ornament reich geziert. Eine solche Harfe aus einem thebanischen Hypogäum (dem Grabe Nummer 18 bei Kurnah) zeigt die stattliche Zahl von 21 Saiten.[3]) Jene höheren Harfen werden auf den Abbildungen von stehenden Frauenzimmern gespielt, wogegen bei jener anderen Harfe in dem Hypogäum bei Theben ein kahlgeschorenes Weib kniet und von einer Flötenbläserin und Guitarrespielerin accompagnirt wird, welche gleichfalls knieend musiciren; die Harfnerin und Guitaristin singen überdies. Ein erhaltenes Exemplar im Museum des Louvre ist mit einer Art grünen Maroquin bezogen, in welchen Lotosblumen eingeschnitten sind. Die leichten Schulterharfen, schmucklos wie früher, blieben nach wie vor in

---

1) Die Harfen aus dem Grabe Rhamses III. sind abgebildet Descript. de l'Egypte, II. A. 91 und Rosellini, mon. civ. XC. — Die Bewegung der Harfenspieler zeigt auffallend gute, selbst schöne Motive, und die ganze Zeichnung rein gezogene, schwungvolle, lebendig empfundene Contouren, ein Beweis des Talentes der ägyptischen Maler, das hier zu Tage treten konnte, weil sie bei diesem Gegenstande keine geheiligte Satzung band. Bruce unterschätzt den Maler, wenn er ihm nur den Rang „eines guten Schildmalers" einräumt. Uebrigens sind die Harfen Bruce's nicht (wie in der Descript. de l'Egypte, X. Bd. S. 252) dieselben Darstellungen, die Abweichungen in der Stellung der Harfner und in den Details der Harfen sind zu bedeutend. Bruce kennzeichnet das Grab: „Beim Eingang des Weges, der gemächlich abwärts in das Gemach führt, wo der Sarkophag ist, stehen zwei Säulen, an jeder Seite eine; die an der rechten Seite stellt die Figur des Scarabaeus Thebaicus vor, von welcher vermuthet wird, dass sie ein Symbol der Unsterblichkeit sei, an der linken Seite ist ein Crocodil, welches mit den Zähnen an dem Apis hängt und ihn in die Fluten zieht; beide in erhabener Gypsarbeit. An diesem Merkmal kann jeder diese Grotte erkennen, der sie zu sehen wünscht. Am Ende des Einganges linker Hand ist das Gemälde eines Mannes, der auf der Harfe spielt, in Fresco (?) und noch ganz unversehrt." Möge bald irgend ein Aegyptologe hiernach die Grotte aufsuchen und uns statt der schlechten Copie von Bruce, auf der die Harfe lächerlich genug aus dem ägyptischen in den Rococostyl à Louis XV. übersetzt ist, eine treue Durchzeichnung und Abbildung liefern.

2) Rosellini, mon. civ.

3) Descript. de l'Egypte, A. II. 44. Fig. 6. Lepsius, III. Abth. Bl. 236.

Anwendung; sogar die alte, einfachste Bogenharfe ohne Resonanzkasten und mit der alten Sechszahl der Saiten ist nicht in Vergessenheit gerathen.[1]) Die um diese Zeit in Gebrauch gekommenen kleinen triangulären Harfen, welche eine eigene und neue Klasse bilden, sind gleichfalls ganz einfach gehalten. Der viereckige, nach oben verjüngte Schallkasten ist meist ziemlich kräftig geformt, die Stellung des Oberholzes bildet dazu bald einen spitzen, bald einen stumpfen Winkel, an einem erhaltenen Exemplar im Museum zu Florenz (an dem sogar von seinen zehn Darmsaiten einige gefunden wurden) einen rechten Winkel.[2])

Ein seltsames Mittelding zwischen der Paukenharfe und Laute scheint auch aus dieser Epoche herzurühren. Es ist eigentlich eine fünfsaitige Laute, aber mit so stark vorwärts gebogenem Halse, dass darauf nicht wechselnde Töne gegriffen werden können; die Saiten sind oben an Wirbeln, unten an einem nach der Länge des runden Schallkörpers hinlaufenden Saitenhalter befestigt, neben welchem zu beiden Seiten zierliche Schallöffnungen im Resonanzboden angebracht sind. Man fühlt sich bei diesem seltsamen Instrument an die sich verneigende Laute des arabischen Virtuosen erinnert.[3])

Die ägyptischen Orchester dieser Epoche sind zahlreicher besetzt, als es in den früheren Zeiten der Fall war; Harfen mischen ihre Töne mit Lyren, mit Flöten, mit Doppelpfeifen, mit Guitarren und Handpauken. Dieser Luxus herrscht sogar auch bei der Musik zu Ehren Verstorbener; bemerkenswerth ist, dass bei solcher jetzt durchgehends nur Frauenzimmer als Spielerinnen und Sängerinnen mitwirken, der Tanz aber scheint auf die pantomimischen Bewegungen einer einzigen Tänzerin reduzirt. Diese Frauenzimmer haben dann jedesmal jenes eiförmige Trauermützchen auf, auch wenn sie übrigens fast ganz unbekleidet dastehen.

Bei der Bedeutung der Musik für Fest und Opfer der Aegypter darf es auffallend heissen, dass auf Abbildungen von festlichen Prozessionen und Opferzügen sehr selten begleitende Musik vorkommt, während Clemens von Alexandrien ausdrücklich folgende Schilderung gibt: „Die Aegypter haben eine einheimische Wissenschaft, das zeigt gleich am besten ein gottesdienstlicher Aufzug (*ἱεροπρεπὴς θρησκεία*), denn voran geht der Sänger, eines von den Symbolen der Musik tragend (*πρῶτος μὲν γὰρ προέρχεται*

---

1) Man findet ihr Bild in den aus den Zeiten der 18. Dynastie herrührenden nördlichen Gräbern von El-Amarna. Lepsius, III. Abth. Bl. 94 und 96.

2) Rosellini fand sie in einem Grabe bei Theben, mon civ.

3) Ein ganz ähnliches Mittelding zwischen Laute und Harfe ist bei Prätorius (Sciagraphia Taf. XXXVI. Fig. 1) abgebildet. Er bemerkt dazu: „eine sonderbare Laute wird nach Art der Harfen tractiret“.



ὃ ἕν τι τῆς μουσικῆς ἐπιφερόμενος συμβόλων). Der, sagt man, muss zwei Bücher von denen des Hermes inne haben, von denen das eine die Lobgesänge auf die Götter enthält; die Auseinandersetzung des königlichen Lebens das andere. Nach dem Sänger kommt der Stundenbeobachter, Horoskopos u. s. w."[1]) Sonach eröffnete Musik und zwar Hymnengesang die Prozession, und es möge dabei nicht unbeachtet bleiben, dass gerade die Form eines festlichen Aufzugs bei den Aegyptern der Hauptpunkt ihres religiösen Ceremoniendienstes war. Die ganze Anlage ihrer Tempel ist darauf berechnet, die Festprozession aus dem bunten, lauten Gewühle des Welttreibens zu dem heilig dunkeln, geheimnissvollen, schweigenden Allerheiligsten zu führen. Sphinxalleen leiten sie zur grandiosen Tempelanlage hin, zwischen mächtigen Pylonflügeln zieht sie durch Riesenthore in den Tempelhof ein, hier machen Osirisstatuen an den Pfeilern in strenger, festlicher Haltung Spalier und weisen die durchziehende Menge in den Säulensaal, dessen höhere Mittelsäulen wieder untrügliche Wegweiser zu dem Sanctissimum sind, welches den weiten Pilgerweg und den Tempel selbst beschliesst. Hymnengesänge gaben der ziehenden Prozession Sprache, und wenn man bedenkt, dass Clemens von Alexandrien zur christlichen Zeit schrieb, wo Aegypten schon seit Jahrhunderten unter dem griechischen Einflusse der Ptolemäerzeit, und dann unter römischer Herrschaft gestanden, wo es vielfach gesunken und verarmt war, wo keine freigebigen Pharaonen mehr die Priester und den Opfercult mit königlichen Gaben reichlich bedachten, so kann man annehmen, dass zu jenen glanzvollen Zeiten des Reiches statt eines einzigen Hymnensängers ein ganzer Sängerchor, statt des getragenen blossen Symbols der Musik ein Chor von Instrumentalspielern dem Zuge voranschritt. So ist es auch wirklich auf jener Darstellung des Opfer- und Krönungszuges König Rhamses III. in Medinet-Habu. Sänger und Instrumentalspieler eröffnen den festlichen Aufzug, und selbst kriegerische Instrumente, Trompeten und Trommeln, lassen sich dabei hören, wie es für das Krönungsfest eines so grossen Helden passend ist. Wenn nun die 32 weissgekleideten Priester die goldene Barke des Gottes voll Bilder und heiligen Geräthes unter aufwirbelnden Weihrauchwolken in's Heiligthum trugen, so erklang sicherlich dazu eine Hymne jenes so merkwürdig halb biblischen, halb pythagoräischen Tones, wie uns eine davon, die Dichtung des „heiligen Schreibers Tapherumes" erhalten ist:

„Sei gnädig mir, du Gott der Morgensonne,
Du Gott, der Abendsonne, Horus beider Horizonte,
Du Gott, der einzig und allein in Wahrheit lebt!

---

1) Strom. VI. 4. Siehe auch Röth, 1. Bd. S. 112.

Erschaffen hast du, was da ist, erzeugt
Der Wesen Allheit, Thier sowohl als Mensch,
In deinem Sonnenauge offenbarst du dich — —

Ich rühme dich, wenn abendlich es dämmert,
Wo friedvoll du zu neuem Leben stirbst[1]);
Es freut im Herzen sich die Sektibarke
Und jubelvoll erscheint das Atet-Schiff,
Wenn unter Lobgesang im Ocean du stirbst.
Die dich begleiten, sie frohlocken laut," u. s. w.

Wenn auf den Wandbildern bei Aufzügen dieser Art nur die Hauptsache, die getragene Barke und der vorangehende, räuchernde Priester vorkommt, so scheint dieses eine blosse Abbreviatur.

Die Zeiten der 19. Dynastie sahen (im Jahre 1314) unter dem Pharao, „dessen Herz der Herr verhärtete" — unter Meneptah-Hotephim, noch einen anderen, für alle Folgezeit so unendlich folgenreich gewordenen Zug, den Passahzug der Israeliten. Moses, der Pflegesohn der Königstochter, der Zögling ägyptischer Priesterweisheit, hatte, wie sich auch ohne das ausdrückliche Zeugniss des Philo Judäus und des Clemens von Alexandrien verstehen würde, im Tempel neben der übrigen Priestergelehrsamkeit auch die geheiligte Musik erlernt. Der Siegesgesang, als Pharao's Krieger im Schilfmeere untergesunken, zeigt eine der ägyptischen Hymnendichtung verwandte Form; und die Pauke, welche Moses Schwester Mirjam zur Hand nimmt, ist auf ägyptischen Monumenten zu oft abgebildet, als dass wir sie verkennen sollten.[2]) Auch die wohlbekannte, dreieckige, vom h. Hieronymus in seinem Briefe an Dardanus[3]) einem Delta verglichene Davidsharfe (leicht genug, um damit vor der Bundeslade tanzen zu können), das hebräische Nebel, welches vom Schilte-Haggiborim beschrieben wird, in seiner Gestalt einem leeren Weinschlauche mit einem Bauche und Halse ähnlich und das nach Namen und Aussehen nichts Anderes ist, als die ägyptische Nabla, darf man als mitgenommenes Gut Aegyptens ansehen, oder als später im friedlichen Verkehre unmittelbar oder mittelbar durch die Phöniker erworbenes; denn das Wort „Kinnor" Harfe, ist phönikischer Abstammung und das Nablium galt im Alterthume für phönikischen Ursprungs. Die Phöniker selbst waren aber, was ihre Cultur

---

1) Welch herrliches Bild des Sonnenuntergangs! „Dort eilt sie hin, und fördert neues Leben." Die Hymne ist dem Schriftchen des trefflichen H. Brugsch entnommen: „Die ägyptischen Alterthümer in Berlin."

2) Schon Blainville, ein Schriftsteller des vorigen Jahrhunderts, äusserte die Meinung, dass die Hebräer ihre Musik den Aegyptern danken (hist. de mus. S. 3).

3) Ich bezeichne diesen, von den mittelalterlichen Musikschriftstellern viel citirten Brief nach dieser gewohnten Weise, obschon er sicher nicht vom heil. Hieronymus herrührt.

betrifft, von dem älteren Aegypten vielfach abhängig, in der That konnten die phönikisch-philistäisch-arabischen Hyksos während der 500 Jahre ihrer dortigen Herrschaft etwas lernen. Auch Israel blieb mit Aegypten im Verkehre. König Salomo war sogar des Pharao Tochtermann.

Die Trompete, welche schon in dem Eroberungskriege der Kinder Israel in Kanaan eine Rolle spielt (es genüge, an die Einnahme von Jericho zu erinnern und an das in der Mosaischen Gesetzgebung für verschiedene Gelegenheit vorgeschriebene Trompetenblasen), ist ohne Zweifel mit den Israeliten aus Aegypten mitgezogen, da sie auf ihrer Wüstenreise schwerlich Lust und Zeit hatten, sich mit der Erfindung neuer Musikinstrumente zu befassen, und ebensowenig brauchte Moses, wie die Ueberlieferung will, die Trompete erst zu ersinnen, da sie bei dem ägyptischen Heere als Signalinstrument längst bekannt und im Gebrauche war, und zu gleichem Zwecke die ausziehenden Israeliten gar nichts Zweckmässigeres finden konnten. Den anderen asiatischen Völkern war das Tonwerkzeug in dieser Form fremd; es findet sich nicht in China, nicht in Indien, nicht unter den mannigfachen assyrischen Instrumenten, und dadurch wird seine ägyptische Abstammung bei den Israeliten vollends zweifellos.[1]) Sehr merkwürdig ist es, dass die ägyptische Trompete auch die Ahnfrau der aus den römischen Dichtern wohlbekannten Tuba ist, deren Schmettern den Erdkreis erschütterte, und den Ländern, wo es ertönte, die kriegerische Ankündigung war, dass Rom seine Ansprüche auf die Weltherrschaft auch hier mit dem Schwerte beweisen wolle. Die Römer hatten den kriegerischen Gebrauch der Trompete, wie so viel anderes, von den Tyrrhenern angenommen, wie sich nicht allein aus einer Stelle des Clemens von Alexandrien ergibt[2]), sondern selbst die griechische Mythe andeutet, deren Hygin und Pausanias gedenken, nach welcher Tyrrhenus, ein Sohn des Herakles und der Lyda, die Trompete erfunden hat.[3]) Auch in den Eumeniden des Aeschylus ruft Athene:

---

1) Josephus schreibt die Erfindung der hebräischen Trompete (Chazozra, Asosra) dem Moses zu. Seiner Beschreibung nach ist sie mit der altägyptischen und noch jetzt gebräuchlichen abyssinischen ganz gleich: Canna erat tibia paulo crassior, longitudine paulo minus cubitali, cujus os tantum patebat quantum ad inflandum sufficeret, desinebatque in extremitatem campanulae similem (Antiq. III. 11).

2) *Χρῶνται γοῦν παρὰ τοὺς πολέμους αὐτῶν Τυῤῥηνοὶ μὲν τῇ σάλπιγγι.* Clem. Alex. Paedag. II. 4. Doch bedienen sie sich nach Pollux (Nr. 7) auch der Flöten. Auch Hornbläser waren sie (*κέρατι αὐλεῖν*. IV. 10). Der Klang der hebräischen (und ägyptischen) Trompete war dem der römischen und tyrrhenischen ähnlich. Josephus sagt: Classico tono vicina tuba.

3) Die Eigenheit der Griechen, sogleich einen mythischen Namen und eine mythische Anekdote zu erdichten, wo es darauf ankam, den

„hellauf zum Himmel schmettern nun tyrrhenische Drommeten“.[1]) Der pelasgische Stamm der Tyrrhener hatte aber so mancherlei ägyptisches Gut im Besitze und Gebrauche: Schmuck, Geräthe u. s. w., dass man die Trompete ganz unbedenklich demselben Inventar zuschreiben kann.[2]) Von den hetrurischen Tyrrhenern nun ging dieses kriegerische Instrument auf die Römer über, die Griechen mögen ihre Salpinx den Tyrrhenern von Lemnos, Imbros und Samothrake danken, denn ein ursprünglich griechisches Instrument ist sie nicht. In der Iliade geschieht trotz Krieg und Kriegsgeschrei keine Erwähnung davon[3]), und die Sparter, welche das alt-dorische Wesen am längsten treu bewahrten, zogen lange genug mit Kitharen und später mit Flöten in den Kampf.

Als die Zeit der höchsten Machtentwickelung des Pharaonenreiches vorüber war, traf Mancherlei zusammen, um, so wie das Land selbst, auch die Musik allmählig ihrem Verfalle entgegenzuführen, Könige aus den „unreinen Geschlechtern“ (wie sie im offiziellen Pharaonenstyle hiessen), Aethiopen bestiegen den Thron

---

Ursprung dieser oder jener Sache in's Alterthum hinaufzurücken, zeigt sich auch hier, und die Erfindung der Trompete durch Tyrrhenus ist ein Seitenstück zur Erfindung der Lyra durch Hermes. Nach Hyginus (Fab. 274) wollte Tyrrhenus die Einwohner einer Gegend, welche vor der menschenfresserischen Wildheit seiner Begleiter geflohen waren, wieder zusammenrufen, und bediente sich dazu des schallenden Tones einer durchlöcherten Muschel. Auch Pausanias (Corinthiacorum 21) nennt ihn als Erfinder.

1) — — — *διατόρος Τυρσηνικὴ σάλπιγξ βροτείου πνεύματος πληρουμένη ὑπέρτονον γήρυμα φαινέτω στρατῷ* (V. 567).

2) Es genüge, an den der übrigen griechischen Mythologie fremden, dagegen (Herod. III. 37, auch Röth, Note 159 im 1. Bde.) echt ägyptischen Kabirendienst auf Lemnos und Samothrake, den Inseln der Tyrrhener (Thukyd. IX. 109) zu erinnern. Der andere Stamm von Pelasgern, der unter dem gleichen Namen „Tyrrhener“ sich an der westitalischen Küste niederliess, zeigt in vielen Dingen auf ägyptische Cultur zurück, z. B. in der sogenannten etrurischen Architektur, welche der dorischen vielleicht darum so ähnlich ist, weil sie aus gleicher Quelle herrührt, aus der protodorischen des ägyptischen alten Reiches. In dem grossen etruskischen Grabe bei Cäre fanden sich Gegenstände rein ägyptischen Wesens, eine priesterliche Brustplatte von Gold, genau so, wie sie sich schon in den Gräbern bei Gizeh abgebildet findet, Ornamente von Lotosblumen u. s. w. Diese Gegenstände sind jetzt im Vatikan.

3) Dagegen heisst es in der Batrachomyomachie (V. 202. 203):

— — *μεγάλας σάλπιγγας ἔχοντες*
δεινὸν ἐσάλπιζον πολέμου κτύπον —

Es wird indessen kaum einer Erinnerung bedürfen, dass diese geistvolle, ergötzliche Parodie der Ilias nicht von Homer herrührt. In den späteren Zeiten kam die kriegerische Trompete auch bei den Griechen in Anwendung. Bakchylides preist den Frieden, wo man nicht mehr das Getöse eherner Drommeten vernimmt. So sagt Thukydides (VI): *σαλπιγκταὶ ξύνοδον ἐπώτρυνον τοῖς ὁπλίταις*. In den Persern des Aeschylos (v. 395) *σάλπιγξ δ' ἀΰτῇ πάντ' ἐκεῖν' ἐπέφλεγεν*. Auch die Kreter, die lange mit Kitharen in den Streit gezogen, griffen später zur Salpinx (Plutarch. de mus. 26).

der Tutmes, Seti und Rhamses, und man weiss nicht, soll man es Gutmüthigkeit, oder Schwäche, oder Unwissenheit nennen, wenn sie die Bilder und Inschriften, wo ihres eigenen Volkes „des elenden Volkes von Kusch“ in Unehren gedacht wird, stehen liessen, und sich lieber selbst entfernten, wie Tahraka, der die meiste Zeit in seinem Aethiopenlande, im fernen Napata am Berge Barkal residirte, und sich dort auf Pharaonenfuss einrichtete. So standen also die uralten Hauptstädte Memphis und Theben von den Herrschern verlassen; die Zeit der Zwölfherren (Dodekarchen) aber drohte das grosse Reich in einen Staaten- oder Cantonenbund zu zerbröckeln.

Die Aethiopier mögen kaum Empfänglichkeit genug besessen haben, um „ihr Herz durch schönen Gesang im Heiligthume“ erfreuen zu lassen, und die Dodekarchen konnten sich unmöglich alle zwölf jeder für sich mit demselben Glanze umgeben, wie einst die Herren des oberen und des unteren Landes, die „von der Sonne gebilligten“ Göttersöhne und Erdengötter aus der Zeit der 18. und 19. Dynastie, wenn sie auch alle zusammen ein Wunderwerk bauen liessen, wie jenes von Herodot höchlich gepriesene Labyrinth. Amasis war ein ganz wackerer Mann, aber ein Emporkömmling, der zur Erholung von den Regierungssorgen seinen derben Spass haben wollte, und sich also um edlere Musik schwerlich viel kümmerte. Das Alles mag, anfangs kaum merklich, den Keim des Verderbens in die ägyptische Musik gelegt haben, denn gerade das leichte luftige Wesen, die Musik, ist die Kunst, die unausgesetzt geübt und gepflegt sein will, wenn sie nicht ausarten und verkommen soll.

Die zähe Lebensfähigkeit alles ägyptischen Lebens und Wesens liess diese Zersetzung freilich nur sehr allmählig eintreten. Die Zeit Psammetich's und Necho's zeigte sogar einen bedeutenden Aufschwung, dem freilich schon unter Necho durch die Schlacht bei Karchemis ein Ziel gesetzt wurde. Zur Zeit des König Amasis war es, dass Pythagoras Aegypten nicht blos besuchte, sondern auch nach zweiundzwanzigjährigem Aufenthalte als Mitglied des Thebanischen Priestercollegiums, mit der ganzen Tiefe ägyptischer Weisheit vertraut, in Leben und Lehre viel Tiefsinniges und Edles in seine Heimat mitnahm. Wenn Pythagoras, der Begründer der akustischen Musiktheorie, dessen Namen wir auf diesem Gebiete noch heute mit verdienter Achtung nennen, sein reiches Wissen den Aegyptern dankte, so war lange vor ihm ein anderer Grieche oder vielmehr Thraker, an dessen Namen die Griechen so gut wie wir den Begriff zauberkräftiger Musik zu knüpfen gewohnt waren, Orpheus, in Aegypten gewesen.[1]) War Orpheus wirklich

1) Diodor, IV. 25. Pausanias, VI. 28.

eine historische Person[1]), so fällt sein Aufenthalt in Aegypten um das Jahr 1250 v. Chr. Auffallend ist allerdings, dass der nach ihm als Stifter benannte Cult, in dem Dionysos als Herr des Todtenreiches erscheint, mit dem ägyptischen Osiriscult, wo der Gott auch als Dionysos und als Todtenrichter verehrt wurde, die grösste Aehnlichkeit hat, so wie das von Suidas dem Orpheus zugeschriebene Gedicht: „Niedergang zum Hades" (*κατάβασισ εἰς ᾄδου*) schon durch den Titel an altägyptische Vorstellungen mahnt, deren Bilder uns in den Wandmalereien der thebanischen Königsgräber erhalten sind. Die erhaltenen sogenannten orphischen Hymnen rühren freilich, wie schon das Alterthum erklärte, nicht von ihm her, sondern aus der pythagoräischen Schule, aber sicher haben die echten alten dieselbe Fassung litaneiartig gedrängter Eigenschaftsnamen und Anrufungen gehabt, weil man sonst jene anderen schwerlich nach ihnen benannt haben würde. Die eigenthümliche Litaneiform unterscheidet diese Hymnen durchaus von aller anderen griechischen Poesie, und deutet bei Orpheus wie bei Pythagoras auf eine gemeinsame Quelle, den ägyptischen Götterdienst. Zur Poesie gehört aber in ältester Zeit untrennbar Musik; der Dichter Orpheus war, wie allbekannt, auch Sänger, und hat er, oder wer es sonst war, sich die Form seiner Hymnen aus Aegypten geholt, so wird es wohl mit der damit verbundenen Musik auch der Fall gewesen sein. Da er nun einer der ältesten, ja der älteste Begründer der Tonkunst in Griechenland ist, so wäre in alle dem, freilich in stark mythischer Färbung, eine Erinnerung daran erhalten, dass Anregungen zur Tonkunst den Griechen, welche nach dem von jenem alten ägyptischen Priester gegen Solon gebrauchten Ausdruck, gegen die Aegypter blosse Kinder waren[2]), aus dem uralten Culturlande am Nil zugekommen sind, und dass die Behauptung, die griechische Musik sei eine Tochter der ägyptischen, doch keine ganz unbegründete Vermuthung ist. Konnten Götterbegriffe, konnte die protodorische Säule von Aegypten nach Griechenland wandern, warum nicht auch Töne und Liederweisen? Wir wissen aus der ägyptischen Geschichte Kriegsbegebenheiten trocken zeitungsmässig bis auf Jahr und Monatstag, aus einer Epoche, wo noch eine lange Zeit vergehen musste, ehe auch nur Herakles in der Wiege lag. Freilich darf man nicht mehr für Aegypten als Verdienst in Anspruch nehmen, als: Griechenland angeregt zu haben. Denn ein so lebendig geistreiches Volk wie die Griechen gestaltete Alles gleich nach seinen Bedürfnissen, und während in Aegypten die altgeheiligten Melodien

---

1) Röth, III. 24.

2) *Τινὰ εἰπεῖν τῶν ἱερέων εὖ μάλα παλαιῶν: Ὦ Σόλων, Ἕλληνες ἀεὶ παῖδες ἐστὲ, γέρων δὲ Ἕλλην οὐκ ἔστιν.* Platon Timaeus.

von Staats- und Religionswegen unverändert immer und immer wieder gesungen wurden, traten in Griechenland Terpander, der Kreter Thaletas, Arion u. A. neu erfindend, reformirend, erweiternd, fortbildend auf, so dass Herodot keine griechische Melodie unter den „vaterländischen ägyptischen“ wiedererkannte, als den Linosgesang. Aber eben dass diese uralte Reliquie, dieses jahraus jahrein unverändert gesungene Volkslied sich in Griechenland dem ägyptischen gleichklingend erhalten hatte, macht jene mythisch gefärbte Sage so ziemlich zu einem historisch glaubwerthen Factum. Es wäre geradezu ein Wunder, dass Aegypter und Griechen für dieselbe Veranlassung jedes für sich gerade dieselbe Melodie gefunden haben sollten! Man könnte freilich einwenden, dass ja dasselbe Lied auch bei den Phönikern u. s. w. gebräuchlich war. Wenn aber die Aegypter „fremde Melodien“ nicht zuliessen, so muss die Weise des Linosgesanges ursprünglich doch ägyptisch gewesen und von dort an die anderen Völker übergegangen sein, nicht aber umgekehrt.

Was Pythagoras in Aegypten an Musik erlernt, wissen wir im Detail freilich nicht, aber im Allgemeinen können wir sagen: so wie der Priesterzögling von Heliopolis, Moses, die Tempelgesänge aus dem „Buche des Sängers“ kennen lernte, und durch ihn die ägyptische geheiligte Musik in der hebräischen eine Tochter fand, so gut lernte der Priesterzögling von Theben, Pythagoras, jene Hymnen und Singweisen, und da in seiner Lehre, wissenschaftlich und ethisch genommen, Musik eine so wichtige Stelle einnimmt, so ist es wohl gewiss, dass unter den Gesängen, womit die Pythagoreer Abends ihre Seele rein zu stimmen und am Morgen sich frohen Lebensmuth für den Tag zu geben wussten, mancher Klang vom Nil gewesen sein wird. Wäre nicht schon zu Pythagoras' Zeit die griechische Musik hoch und selbständig genug ausgebildet gewesen, er wäre ohne Frage der Vermittler für ägyptische und griechische Tonkunst geworden. Bedeutungsvoll ist (wie schon erwähnt) seine astronomisch-mystische, aber eben so sehr auch seine mathematisch-wissenschaftliche Auffassung der Töne. Auch diese hat etwas entschieden Aegyptisches. Die Aegypter waren bedeutende Mathematiker, sie hatten unter ihren 42 heiligen Büchern ein Buch der Masse und Zahlen, sie trieben astronomische Beobachtungen, zu denen man der Mathematik nicht entbehren kann, und die alle Feldmarken überflutenden Ueberschwemmungen des Nil zwangen sie, die Geometrie zu erfinden. Ist es ein Wunder, wenn sie etwa auch für die Töne Zahl und Maass suchten? Die Erfahrung, dass die halbirte Saite die Octave töne, zwei Drittel dagegen die Quinte u. s. w., konnte (und musste sogar) auf dem Griffbrette der ägyptischen Nabla gemacht werden, auf der griechischen Lyra dagegen gar nicht. Es ist nicht zu

kühn, zu vermuthen, dass Pythagoras die ersten Elemente der Tonlehre gleichfalls aus Aegypten mitgenommen. So ist es auch ein ganz entschieden ägyptischer Zug, dass er die Musik als Seelenarzenei (*διὰ τῆς μουσικῆς ἰατρείαν* wie sein Biograph Jamblichus sagt) betrachtete.[1])

Unter den pythagoreischen Katechismusfragen kommt auch vor: „was ist das Schönste? — die Harmonie“ und die noch merkwürdigere Frage: „was ist die Harmonie, in der die Sirenen singen? — das wohlgeordnete Weltall (*ὁ κόσμος*).“ Hier klingt wieder etwas ganz Aegyptisches heraus. Noch in der Ptolemäerzeit wurde der Weltbildner, der Feuergott Ptah im Tempel zu Dakkeh abgebildet, wie er auf der Weltharfe, auf dem *Cymbalum mundi* spielt.[2])

Nicht sehr lange nachdem Pythagoras Aegypten noch in seinem wohlgeordneten Zustande gesehen, erfolgte 526 v. Chr. jene schreckliche Katastrophe, durch welche Aegypten eine Wunde erhielt, von der es sich nie wieder ganz erholte; folgenreicher als der Hyksoseinfall, den es, damals in steigender Kraftentwicklung, abzuschütteln vermochte, während die persische Eroberung durch Kambyses (denn von ihr ist die Rede) das Reich bereits im sinkenden Zustande traf. Das Versprechen, welches Kambyses schon als Knabe seiner Mutter gegeben haben soll, „in Aegypten das Oberste zu unterst zu kehren“[3]), erfüllte er redlich. Der persische Tyrann griff mit fanatischer Zerstörungswuth besonders die ägyptische Landesreligion an. Die Zwerggestalt des Ptah verhöhnte er, den Apis tödtete er mit eigener Hand, die Priester liess er peitschen, die Tempel zerstören. Noch Strabo sah in den verstümmelten, verbrannten Heiligthümern und Denksäulen zu Heliopolis und Theben viele Spuren von Kambyses' „Wahnsinn und Tempelschändung“[4]); obschon Darius bedacht gewesen, die Unthaten seines Vorfahren gut zu machen.[5]) Jener schwere

---

1) Am Frühlingsfeste setzte Pythagoras seine jungen Zöglinge um einen Lyraspieler, Päane singend. Jamblichus sagt darüber: *εἰώθει γὰρ οὐ παρέργως τῇ τοιαύτῃ χρῆσθαι καθάρσει (διὰ τῆς μουσικῆς)· τοῦτο γὰρ δὴ καὶ προσηγόρευε τὴν διὰ τῆς μουσικῆς ἰατρείαν — ἥπτετο δὲ περὶ τὴν ἐαρινην ὥραν τῆς τοιαύτης μελῳδίας — ἐκάθιζε γάρ ἐν μέσῳ τινά λύρας ἐφαπτόμενον καὶ κύκλῳ ἐκαθίζοντο οἱ μελῳδεῖν δυνατοί, καὶ οὕτως ἐκείνου κρούοντος συνῇδον παιῶνάς τινας, δι᾽ ὧν εὐφραίνεσθαι καὶ ἐμμελεῖς καὶ εὔρυθμοί γίνεσθαι ἐδόκουν.*

2) Die Abbildung bei Rosellini, mon. civ. 3. Bd. (Kupfertafel zum Text und nicht im Bilderatlas).

3) *Τὰ μὲν ἄνω κάτω θήσω, τὰ δὲ κάτω ἄνω.* Herodot. III. 3.

4) Zu Heliopolis: *ἔχον πολλὰ τεκμήρια τῆς Καμβύσου μανίας καὶ ἱεροσυλίας, ὃς τὰ μὲν πυρὶ, τὰ δὲ σιδήρῳ διελωβᾶτο τῶν ἱερῶν, ἀκρωτηριάζων καὶ περικαίων.* Zu Theben: *καὶ τούτων δὲ τὰ πολλὰ ἠκρωτηρίασε Καμβύσης.* Strabo XVII. 27. und 46.

5) Diodor, I. 94. u. 95.

Schlag traf die Tempelmusik mit, von da an, scheint es, gerieth sie in Verfall, in Vergessenheit. Es ist echt ägyptisch, dass, wo man die Sache nicht mehr haben konnte, ein Sinnbild Ersatz leisten musste, jenes, nach der Erzählung des Clemens von Alexandrien, vom Sänger dem Opferzuge vorangetragene Symbol der Musik. Ein anderes, nicht minder seltsames Symbol oder Surrogat war es, dass man, wie Demetrius Phalereus mittheilt, statt zu musiziren, statt Flöten oder Kitharen ertönen zu lassen, nur die Selbstlaute hersagte.[1]) Dass der Verfall ägyptischer Musik von der persischen Verheerung an, mit ihr aber auch plötzlich eintrat, zeigt der Umstand, dass Herodot, der kaum ein Jahrhundert später in Aegypten war, von festlicher Tempel- und Opfermusik nichts zu melden gefunden hat, sondern nur von ziemlich plebejischem Prozessionsgesange des gemeinen Volkes, Weiber trugen eine phallische Puppe umher, dazu wurde auf Pfeifen musizirt und gesungen. Bei der grossen Pilgerfahrt zu Schiffe nach Bubastis sangen Männer und Weiber, bliesen Flöten und rührten Klappern (*κρόταλα*) vielleicht Sistren, und klatschten in die Hände.[2]) Eine ähnliche Pilgerfahrt zu Schiffe, welche Nachts von Alexandrien nach Kanobos unter Flötenklang und höchst leichtfertigen Liedern, Tänzen und Ausgelassenheit aller Art dahin fuhr, beschrieb viertehalbhundert Jahre später Strabon.[3]) Ordentliche Tempelmusik mag Herodot bei jenen „Mysterien“ gehört haben, deren Anschauung ihm in Sais auf dem See hinter dem Tempel der Athenäa (Neith) vergönnt wurde, wo „einer, dessen Namen zu nennen er Scheu trägt“ begraben war, und wo sie Nachts seine Leiden darstellten (*τὰ δείκηλα τῶν παθέων ἀώρου νυκτὸς ποιεῦσι*). Leider darf Herodot, „obschon er sehr wohl weiss, was dabei geschieht,“ doch nichts davon sagen.[4]) Es scheinen dieses, selbst nach dieser geheimnissvoll kurzen Andeutung zu schliessen, im Wortverstande heidnische Passionsspiele gewesen zu sein, und können füglich niemand anderen angegangen haben, als Osiris, den ja der böse Typhon mit seinen zweiundsiebenzig Genossen durch List tödtet, zerstückt, dessen zerrissenen Leichnam Isis sucht, begräbt, und der nun als Todtenrichter in der Unterwelt thront. Fürwahr Stoff genug zu einer ergreifenden dramatischen Dar-

---

1) *ἐν Αἰγύπτῳ δὲ καὶ τοὺς θεοὺς ὑμνοῦσι διὰ τῶν ἑπτὰ φωνηέντων οἱ ἱερεῖς, ἐφεξῆς ἠχοῦντες αὐτὰ καὶ ἀντὶ αὐλοῦ καὶ ἀντὶ κιθάρας τῶν γραμμάτων τούτων ὁ ἦχος ἀκούεται ὑπ' εὐφωνίας.* Also sieben Vokale! Matth. Gessner (acta soc. erud. Götting. I.) meinte, es seien die Vocale *Ι Ε Η Ω Ο Υ Α* gewesen.

2) Herodot, II. 60.

3) Strabon, XVII. 17.

4) Herodot, II. 170. *τὰ δείκηλα* heisst buchstäblich: nachahmende Darstellung: *δεικηλιστής* heisst so viel als Schauspieler. Es war also mehr als etwa blosse Erzählung.

stellung. Das griechische Seitenstück dazu sind die Leiden des Dionysos Zagreus (τά Διονύσια πάϑεα), der auch zerrissen, im Allerheiligsten zu Delphoi neben dem goldenen Apollobilde begraben, dann neu geboren und endlich Gott der Unterwelt wird. Auch diese Schicksale stellte man in Griechenland in Chören und Tänzen vor, sie waren der Ursprung des Trauerspiels, der Tragödie.[1])

Wenn nun in Griechenland Dionysoschöre erklangen, so wurden bei einem so musikliebenden Volke wie die Aegypter, sicherlich jene Mysterien nicht ohne Gesang gefeiert. Plutarch erzählt, dass die Aegypter den Osiris mit Hymnen anzurufen pflegten (ὕμνοις ἀνακαλοῦνται), wenn er, nach ihrer Mythe, in den „Ellenbogen (ἀγκάλαις) der Sonne“ verborgen war.[2])

Etwa hundert Jahre nach Herodot kam Aegypten in noch nähere Beziehungen zu Griechenland; als Alexander von Macedonien das mächtige Perserreich gestürzt, gerieth 322 v. Chr. Aegypten unter griechische Herrschaft. Bei der Theilung des macedonischen Weltreiches nach Alexander's frühem Tode fiel Aegypten den Ptolemäern zu. Eine neue Weltstadt, in glücklicher Lage am Meere dem Verkehre offen, Alexandrien, erhob sich, sie wurde bald der Hauptsitz griechischer Bildung und griechischer Gelehrsamkeit, und vor dieser Nähe begann die altgewordene Priesterwissenschaft von Memphis zu erbleichen.[3]) Auch Musik wurde in Alexandrien eifrig betrieben, selbst das gemeine Volk, das nicht lesen und schreiben konnte, bemerkte jeden beim Lyraspiel gemachten Fehler, und Flöten von jeder Art und Grösse wurden geblasen[4]); versteht sich Musik in griechischem Sinne. Ptolemäos Philadelphos liess bei einem Feste 600 Musiker, darunter 300 Cither spielende Sänger aufziehen[5]), der abscheuliche Ptolemäus Physkon umgab sich mit Gelehrten und Künstlern, unter denen auch Musiker waren, und Ptolemäus Auletes trieb als vornehmer Dilettant das Flötenblasen. Indessen fehlte es bei allem Dominiren griechischen Wesens auch in dieser Zeit nicht an Werken, die sich dem altägyptischen Wesen accomodirten und nicht unwürdig anreihten, wohin insbesondere der brillante Tempelbau auf der Insel Philä als Fortsetzung einer älteren aus dem vierten Jahrhunderte von Nectanebus herrührenden Anlage zu zählen

1) Nach Röth ist sogar der Name Dionysos eine blosse Umformung des ägyptischen Tien-ose, d. i. der Vergeltung Uebende, so wie Ose-iri (Osiris) dasselbe besagt.
2) De Iside et Osir. 52.
3) Strabo fand zu Heliopolis die Gebäude des lehrenden Priestercollegiums bereits verödet und leerstehend. XVII. 1.
4) Athen. IV. 78.
5) Athen. 5.

ist. Hier in diesen Zeiten des letzten Sonnenblickes begegnen wir auf den Bilderwänden zum Abschlusse nochmals dem Instrumente, auf welches unser Blick in den ältest erhaltenen Denkmalen bei Gizeh zuerst gefallen, der Harfe, und, was merkwürdig heissen darf, in einer Gestalt, welche sich der simpeln, urthümlichen Bogenform wieder annähert. Weil man aber zur Zeit der grossen thebanischen Harfen gelernt, dass sich das Instrument hockend weniger gut spielt, als stehend, so sind diese kleinen Harfen von Philä auf einem hohen Postament, einem förmlichen, selbständigen Piedestal angebracht, welches die bekannte Form eines ägyptischen, nach oben sich verjüngenden, mit dem einfachen, stark ausladenden Hohlgesims gekrönten Pylons hat. Diese Postamentharfen von Philä werden von stehenden Frauenzimmern solo gespielt und sind theils ganz schmucklos, theils an der Spitze mit irgend einer kleinen Schnitzarbeit geziert, der Uräusschlange, oder (an einem Bildwerke aus der Zeit Ptolomäus Philometor's) mit einem mit der unterägyptischen Krone gezierten Königshaupte, oder mit einem niedlichen, mit der Geierhaube geputzten weiblichen Köpfchen, wie jene Harfe von der äusseren Westwand des Tempels, die wir nachdenklicher ansehen werden, als irgend eine von den übrigen, denn die Darstellung eines dem neben einander thronenden Götterpaare Horus und Hathor dargebrachten Opfers rührt aus den Zeiten des Tiberius her und schliesst die durch beinahe drei Jahrtausende sich hinziehenden Abbildungen ägyptischer Fest- und Opfermusik ab. Es ist bedeutungsvoll, dass diese nicht mehr von anderen Instrumenten begleitete, einsam austönende letzte Harfe vor der Hathor gespielt wird, der Göttin, die auf der Pforte des Todtenreiches thronte — die ägyptische Musik zieht zu Grabe. Auch mag es nicht unbeachtet bleiben, dass, nach dieser Darstellung zu schliessen, die Harfe bis in diese letztesten Zeiten Opfer- und Tempelinstrument blieb.[1]) Es wurden noch unter dem folgenden römischen Kaiser bis auf Caracalla und Decius (zu Esneh u. s. w.) die wohlbekannten Opferscenen und Götterfiguren an den Tempelwänden ausgemeisselt, und Kaiser Adrian decretirte den uralten, geheimnissvollen komischen Göttern in der Eile und zu guter Letzt noch seinen Pagen Antinous als Mitgott zu; aber es sieht das Alles gegen die grosse Pharaonenzeit wie Spielerei aus, wie gedankenloses Wiederholen von Formen, die sich längst ausgelebt haben. Von Musik ist auf diesen Darstellungen nichts weiter zu finden. So lange es aber überhaupt ägyptischen Göttercult gab, verstummte der Hymnengesang und die Instrumentalmusik in den Tempeln doch nicht

1) Abgebildet: Description de l'Egypte und (vollständig) bei Lepsius, IV. Abth. Bl. 26 u. 74.

völlig. Clemens von Alexandrien nimmt Anstoss, dass wenn man im Tempel zum Schauen des Gottes zugelassen werde, und der hymnensingende Tempeldiener den Vorhang wegzieht, nichts zum Vorschein kommt, als eine lebende Schlange oder ein Krokodil, das sich auf den Purpurdecken herumwälzt. Strabo, der in den ersten Kaiserzeiten seine Erdbeschreibung verfasste, hebt es als eine ganz besondere Ausnahme, als abnorme Lokalgewohnheit von Abydos hervor, dass in dem dortigen Osiristempel beim Opfer weder Sänger, noch Flötenbläser, noch Kitharaspieler fungiren durfte, wie doch bei anderen Göttern Sitte und Brauch war. Alexander (ab Alex.) meldet dasselbe von dem Osiristempel in Memphis, und bezeichnet es gleichfalls als etwas Besonderes.[1])

Diodor von Sicilien, der ungefähr um dieselbe Zeit seine sogenannte „Bibliothek" verfasste, fand (was ihm als Griechen sehr auffallen musste) die musikalische Bildung von der Erziehung ausgeschlossen; „Leibesübungen und Musik zu lernen," sagte er, „ist ihnen den (Aegyptern) nicht Sitte, denn sie glauben, dass durch die täglichen Uebungen in den Palästren die jungen Leute nicht Gesundheit, sondern eine kurzdauernde und gefährliche Leibesstärke erlangen, die Musik halten sie nicht allein für unnütz, sondern auch für schädlich, als welche die Seelen der Männer weibisch macht." Man hat, das Citat herausreissend und missverstehend, von der „Verachtung der Musik bei den Aegyptern" geredet[2]), und es hat nicht wenig Verlegenheit gesetzt, alle die Harfen, Lyren und Lauten, denen man in den Werken der französischen und toskanischen Expedition, in Wilkinson u. s. w. fast auf jedem dritten Blatt begegnete, mit dieser Notiz in Einklang zu bringen, während doch keinem Menschen einfällt, von Verachtung der Musik bei den Griechen zu reden, welche sie im Grunde genau so ansahen. Platon sagt es deutlich genug, „dass Musik verweichliche", daher man ihrem entnervenden Einflusse durch Palästraübungen begegnen müsse, die Palästraübung mache roh, daher man ihren Einfluss durch Musik zu mildern habe, und darum müsse der griechische Jüngling gymnastisch und musikalisch

---

1) Er sagt: Memphitae vero in Osiridis templo dum sacrificant *praeter aliorum morem* nec canere tibias, nec psallere soliti erant. Bei Strabo heisst es (XVII. 44): *ἐν τῇ Ἀβύδῳ τιμῶσι τὸν Ὄσιριν, ἐν δὲ τῷ ἱερῷ τοῦ Ὀσίριδος οὐκ ἔξεστιν οὔτε ᾠδὴν οὔτε αὐλητὴν, οὔτε ψάλτην ἀπάρχεσθαι τῷ θεῷ, καθάπερ τοῖς ἄλλοις θεοῖς ἔθος.* Sollte man es für möglich halten, dass Forkel (Gesch. d. Musik 1. B. S. 76) auf diese Angabe Strabo's hin schreibt: „Strabo berichtet, dass bei den Aegyptern weder in ihren Tempeln, noch bei ihren Opfern ein musikalisches Instrument angerührt worden"!?

2) Selbst der so gründliche Gerbert, de cantu et mus. sacra II. Band S. 378 nennt Abraham und Diodor von Sicilien in einem Athem und sagt: De Aegyptis tamen testatur Diodorus Siculus palaestram et musicam apud eos discere non esse moris.



gebildet werden. Die Angabe Diodor's ist dazu eine förmliche Parallelstelle. Die Aegypter hoben dasselbe Nachtheilige hervor, nur schärfer, und trauten dem corrigirenden Einfluss des einen auf das andere nicht, kamen daher zu einem praktischen Resultate, welches dem griechischen gerade entgegengesetzt war, der ägyptische Jüngling wurde weder gymnastisch noch musikalisch gebildet. Das heisst: für seine Person; denn das Anhören der Musik galt, wie wir wissen, für nützlich, die Tempelmusik sogar für heilig. In der That finden wir ausser auf den ältesten Darstellungen in Gizeh u. s. w. auf den ägyptischen Bildern Priester oder Weiber mit Musikmachen beschäftigt, nur ganz ausnahmsweise nicht-priesterliche Männer, welche aber offenbar zu der Zunft gemietheter Musikanten gehören. Dieses Verhältniss der Musik in Aegypten ist sehr bezeichnend, wenn man es mit dem Verhältniss der Musik in Griechenland vergleicht; das Verhältniss der Bildung beider Völker spricht sich darin aus: Aegypten der Ort der strengen priesterlichen Satzung und kastenmässig geordneten und getheilten Bildung; Griechenland der Ort freier, schöner Menschlichkeit und allgemeiner Bildung.

Als Aegypten zu einer blossen römischen Provinz herabgesunken, kam mit anderer Siegesbeute auch ägyptisches Wesen nach Rom. Isis und Osiris wurden bei der vornehmen Welt, insbesondere bei den grossen Damen Mode; Isistempel erhoben sich, Isisbilder wurden gemeisselt, Isispriester machten sich als Mystagogen zu schaffen. Serapisprozessionen durchzogen unter dem Geklingel von Sistren, dem Gepfeife krummer Flöten und dem Gesange der Tempelhymnen die Strassen Roms — die alten Götter vom Capitol mochten nicht wenig verwundert dareinsehen. Aegyptische Melodien wurden, wie wir aus einem Epigramm des Martial wissen, in Rom beliebt, es galt für eins der Kennzeichen eines Elegants, wenn man irgend eine davon vor sich hinträllerte. Dem ägyptischen Wesen, aus seinem nativen Boden gerissen und in fremden verpflanzt, konnte man baldiges Verderben und Absterben prophezeien, zumal es in die Hände der Sittenverderbniss, des frivolen Luxus und des Aberglaubens gerathen war. Die Last dieses Gedankens schien auf dem Lande und seinen Bewohnern zu lasten. Die Aegypter, welche allerdings das Leben nie leicht genommen, aber (wir wissen es aus den Wandmalereien) sein erfreuendes Gut gar wohl zu schätzen gewusst, wurden, wie Ammianus Marcellinus versichert, die melancholischesten aller Menschen. So düster und verschlossen sind noch ihre heutigen Nachkommen, die Kopten. Die ägyptische Musik verstummte in dem finstern Schweigen der Aegypter mit.

Das Christenthum, welches in dem ehrwürdigen Lande, das den Helden des alten Bundes gepflegt und dem verfolgten Jesus-

knaben ein Asyl gewesen, Aufnahme fand, rief hier, dem tief ernsten Charakter des Landes und seiner Bewohner gemäss, die wunderbare Erscheinung der Anachorten, der Väter der Wüste hervor. Die Psalmen, welche der einsame Greis, der alles Irdische als werthlos weggeworfen, um ganz dem Ewigen zu leben, unter seinen Palmen, in einer Höhle anstimmte, waren nicht mehr die alten Tempelhymnen, sie gehörten einer neuen Weltepoche an. In der Marcuskirche zu Alexandrien tönten Gesänge, welche auf jenen Jünger des h. Pambo so tiefen Eindruck machten. Die Zeit der alten Welt war erfüllt. Das gewaltige Theben, der Sitz des höchsten Priestercollegiums, war schon unter dem Ptolemäer Lathyros in Folge einer Empörung der Zertörung preisgegeben worden. Noch stand das gewaltige Memphis, das 150 Stadien, d. i. $7^1/_2$ Wegstunde Umfanges hatte; aber auch sein Ende nahte. Die Araber brachen herein und zwangen dem Lande mit dem Schwerte ihren Alkoran auf; es ist das bezeichnendste Bild, dass eine Pyramide von Memphis zerstört wurde, um aus ihren Steinen die grosse Hassanmoschee von Kairo aufzubauen. Ein Palmenwald bezeichnet die Stätte, wo einst Memphis stand; der gestürzte, auf dem Angesicht liegende Coloss des grossen Rhamses verräth die Stelle jenes gewaltigen Ptah-Tempels der Südmauer.

Zweites Capitel.

Die Musik der alten westasiatischen Völker.

Am Tigris, unfern der Stadt Mosul erheben sich mächtige Schutthügel. Sie bergen die Trümmer jener ungeheuern Stadt Ninive, von welcher wir im Propheten lesen, sie habe eine Ausdehnung von drei Tagereisen gehabt, und es haben darin Hundertundzwanzigtausend gelebt, „die ihre rechte und linke Hand nicht unterscheiden konnten.“[1] Die Königspaläste von Ninive sind in neuerer Zeit aus dem Trümmersturze wieder an das Tageslicht hervorgezogen worden, und in ihrem überaus reichen Schmucke an Skulpturen hat sich uns ein überraschender Blick in jene vortausendjährigen Zustände geöffnet. Die Könige von

Assyrien,

die wir aus den Schriften des alten Testaments als stolze Eroberer, als Zuchtruthen für das seinem Gotte abtrünnig gewordene Israel kennen, erscheinen hier, von dem ganzen Pompe orientalischer Despoten umgeben, einen Pomp, zu dem die vollklingenden Tyrannennamen: Tiglath-Pilesar, Assarhaddon, Aschurakhbal u. s. w. trefflich passen. Aus den Skulpturen, welche den weitläufigen Palast Sennacherib's, in der Nähe des jetzigen Dorfes Kujundschik, schmückten, erfahren wir denn auch, dass Musik und Gesang zur Verherrlichung der Macht und Pracht der assyrischen Grosskönige beitragen mussten. Hier sieht man Sennacherib als Besieger eines durch eine umgekehrte phrygische Mütze charakterisirten Volkes auf seinem Wagen; er lässt sich die Gefangenen vorführen; Musiker stehen vor ihm und spielen auf Harfen, sie preisen den Sieger. In einem anderen Zimmer ist der siegreiche Feldzug gegen

---

1) Jonas III. 3. und IV. 11.

ein anderes, südlicher gelegenes Land abgebildet, in der eroberten Hauptstadt werden die Palmen umgehauen, daneben sieht man einen Trupp Männer mit Trommeln[1]) und singende Frauen, welche zum Gesange den Takt mit den Händen klatschen, dem Sieger bewillkommnend entgegengehen. Noch pomphafter ist die Begrüssung, mit welcher Sennacherib's Enkel, Assarhaddon's Sohn, Assordanes oder Aschurakhbal empfangen wird, da er von Susiana siegreich heimkehrt. Man sieht auf dem gleichfalls im Palaste zu Kujundschik aufgefundenen Bassrelief Männer, Frauen und Kinder, welche in feierlicher Prozession dem Sieger mit Musik entgegenkommen.[2]) Voran fünf Männer, drei mit Harfen, einer mit einer Doppelflöte, einer mit einer Art Hackbrett, oder Zymbal, dessen Saiten mit einem Plectrum geschlagen werden. Zwei von den Harfnern und der Zymbalschläger tanzen, den rechten Fuss wie hüpfend gehoben. Dann folgen sechs Weiber, vier mit Harfen, eine mit einer Doppelflöte, eine mit einer kleinen cylindrischen Trommel, die sie aufrecht am Gürtel befestigt hat und mit den Fingern beider Hände schlägt. Auch die Harfen werden mit beiden Händen gespielt; sie unterscheiden sich durchaus von den ägyptischen, sind leicht tragbar, dreieckig (ohne Vorderholz) mit einem schräg, vom Spieler aufwärts laufenden viereckigen Schallkasten, und einem schwachen horizontal gestellten Saitenhalter. Diese Harfen sind mit 16 und mehr Saiten bespannt, Wirbel zum Stimmen sind nicht zu bemerken, wohl aber am Schallkasten eine Reihe Knöpfe oder Stifte, welche vielleicht zur Befestigung der Saiten dienten. Die Doppelflöten gleichen ganz den auf etrurischen u. a. Monumenten dargestellten. Diesen Instrumentalisten folgen sechs Sängerinnen und neun gleichfalls singende Kinder von 6—12 Jahren. Sie klatschen mit den Händen den Rhythmus, die eine Frau aber legt die Hand an den Hals, um jenen der orientalischen Singweise eigenen schrillenden, vibrirenden Ton hervorzubringen.[3]) Der heimkehrende Sieger soll durch die entgegenziehende Musik geehrt und ergötzt werden, sein Lob (man merkt es) wird gesungen, und vermuthlich in sehr orientalisch-hyperbolischen Phrasen.

Die assyrische Musik scheint sich nirgends über den Standpunkt einer Sache des blossen baren Sinnengenusses erhoben zu haben, ein Standpunkt, auf den sie im Oriente noch heutzutage

1) Sie gleichen nach Layard's Bemerkung den noch jetzt in derselben Gegend gebräuchlichen, Tabl genannten Trommeln.

2) Abbildungen sehe man in Layard's „Ninive und Babylon" und in der bei Dyck in Leipzig erschienenen Uebersetzung von Zenker, Taf. XIII. A.

3) Die arabischen und persischen Frauen machen es noch heutzutage so.



insgemein beschränkt bleibt. Gewisse Züge orientalischen Lebens zeigen noch nach Jahrtausenden unverändert dieselbe Gestalt. Unerschrockene Tapferkeit, Eroberungslust und Herrschsucht, Grausamkeit gegen Gefangene im Kriege, Prachtliebe, stolzer Prunk, Lebensgenuss im Frieden, das sind die Züge, die wir aus den assyrischen Bildwerken herauslesen können. Assyrien war eine Grossmacht und seine Könige gewaltige Kriegsherren, aber hatten sie die Waffen abgelegt, so konnten sie auch wohl wie Sardanapal, in das träumerische Wohlbehagen eines üppigen Palast- und Seraillebens versinken. Bei solchen Gegensätzen kann Musik, wenigstens edlere Musik, nicht wohl gedeihen. Der Tumult der Schlachten und Belagerungen übertönt sie, und im Frieden soll sie für den Erdengott und seine begünstigsten Untergötter nur ein gedankenloser Genuss mehr sein. Der Musiker, der Sänger erhebt sich nicht zum Range eines vom Göttlichen begeisterten Weisen, wie in Israel, in Hellas; er ist weiter nichts als einer der zahllosen Menschen, die für das sinnliche Wohlbehagen ihres Herrn und Meisters in Bewegung gesetzt werden. Die Assyrer hatten offenbar mehr Sinn und Anlage für bildende Kunst, für Architektur und Architekturformen, als für Poesie und Musik, und auch diese Künste waren, wie es scheint, Sklavinnen des Grosskönigs und hatten allein zu dessen Verherrlichung zu arbeiten. Wie nun manche von den dort entstandenen Formen des Ornaments, die Voluten, Palmetten u. s. w. in die griechische, und von da in unsere Baukunst übergegangen sind, so haben manche Musikinstrumente, die wir noch heut benutzen (freilich vielfach verändert und modifizirt), dort ihren Ursprung. Jenes aus einem quadratischen, mit Saiten bezogenen Schallkasten bestehende Instrument, welches der eine Musikant zu Kujudschik spielt, ging unter verschiedenen Namen zu den Hebräern, Griechen, später zu den Arabern über, kam durch die Kreuzzüge nach Europa und wurde zu Ende des 14. Jahrhunderts zum Clavier u. s. w. umgestaltet. Von der assyrischen Lyra ist schon vorhin bei der ägyptischen Musik die Rede gewesen. Eine Art kleiner dreieckiger Harfe, ohne Vorderholz, die der Spieler wagerecht vor sich trägt und mit einem Stäbchen oder Plectrum wie ein Hackbrett spielt, ist der assyrischen Musik eigenthümlich; dass die Harfe Kinnor oder Kinyra mit einem Plectrum gespielt zu werden pflegte, ist übrigens auch anderweitig bekannt.[1]) Eine Art trichterförmige Trompete mag, wie in Aegypten, mehr Signal- als eigentliches Musikinstrument gewesen sein. Ohne die lebendigen Darstellungen der ninivitischen Bassreliefs wüssten wir kaum,

1) Der Nachweis findet sich unter den Nachträgen. Diese Eigenheit ist ein charakteristischer Unterschied gegen die ägyptische Harfe.



dass die Assyrier überhaupt Musik trieben. Mit Assyrien ist in Götterlehre, Baukunst, Tracht und Sitte

Babylon

so sehr verwandt, dass man sich seine Musik durchaus auf dem Stande der assyrischen zu denken hat. Natürlich war sie in Babylon wie in Ninive weiter nichts, als eine Dienerin der üppig und behaglich dahinlebenden Asiaten. Die Musik der Stadt, „von deren Taumelkelche die Völker tranken“, hat man sich auf keinen Fall anders als üppig und rauschend und von einfacher Schönheit und edler Gestaltung weit entfernt vorzustellen; der in Sinnengenüssen schwelgende Mensch will auch von der Musik weiter nichts, als dass sie durch klingelnde, pfeifende, nervenaufregende Töne ihm eine angenehme Erschütterung verschaffe. Daher ist vor allen ein starkes Ensemble, wenn auch kein fein durchgebildetes beliebt. In der That ist es ein überaus stark besetztes Orchester, welches das Zeichen zum Anbeten des goldenen Bildes gibt, welches König Nebukadnezar in der Ebene Dura hat setzen lassen: „und der Herold rief mit Macht: euch Völkern, Geschlechtern und Zungen wird gesagt: Sobald ihr den Schall der Trompeten, der Pfeifen, der Zithern, der Sambuken, der Psalter, der Symphonien und allerlei Musikspiels hört, so fallet nieder und betet an das goldene Bild, welches Nebukadnezar, der König errichtet hat.“ [1])

Diese Stelle des Propheten Daniel ist auch darum merkwürdig, weil sie die Namen zweier eigenthümlich babylonischer Instrumente nennt, die Sambuka und die Symphonia (Sumphoneia). Die Symphonie ging dann auf die Hebräer über, denen wir einige, freilich schwankende Nachrichten darüber danken. Das hebräische Buch Schilte-Haggiborim beschreibt die Sumphoneia als einen einfachen Schlauch, durch welchen eine Pfeife gesteckt ist, ein Musikapparat, der noch jetzt bei den arabischen Kameeltreibern in Gebrauch ist. Es ist bemerkenswerth, dass der Name dieses Instrumentes nicht im hebräischen, sondern im chaldäischen Texte des Daniel vorkommt; in der That konnte ein Hirtenvolk, wie die Chaldäer, am ehesten auf ein Musikinstrument, wie die Sackpfeife, verfallen. Aus dem Orient, wo sie Verbreitung fand, kam sie unter dem Namen *chorus*[2]) oder *tibia utricularis* in der römischen Kaiserzeit nach Rom, denn es war von fremdem Gute botmässig gewordener Völker kaum etwas zu unbedeutend, um nicht von den Herren

---

1) Dan., III. 4. 5.

2) Der heilige Hieronymus schreibt an Dardanus: Chorus quoque bellis est simplex cum duabus cicutis aereis, et per primam inspiratur et per secundam vox emittitur. Die Beschreibung trifft, wie man sieht, genau zusammen.

der Welt in ihre Hauptstadt der Welt verpflanzt zu werden. Seneca ärgert sich über die Neapolitaner, dass ihnen ein geschickter Pythaules (ein Sackpfeifenbläser) im Theater mehr gelte, als die Lehre des Philosophen in der Schule.[1]) Seneca's unwürdiger Zögling Nero hatte den Einfall, auch als Utricularius glänzen zu wollen; es hat etwas Burleskes, wenn man sich den blutigen Weltbeherrscher mit dem Dudelsacke vorstellt. Glücklicher Weise kam der Plan nicht zur Ausführung.[2]) Das einfache chaldäische Hirteninstrument machte in Rom überhaupt sein Glück und wurde auch zu imponirenden Masseneffecten verwendet. Vopiscus erzählt im Leben des Carinus, dass er bei einem Feste dem Volke hundert Sackpfeifer vorführte, daneben hundert Trompeter u. s. w., ein unsinniger Aufwand und Luxus zu ganz nichtigen Zwecken.[3]) Das andere chaldäische Instrument, die Sambuka (chaldäisch Sabbeca), kam als Sambyke nach Griechenland, und erhielt sich, wenigstens dem Namen nach, bis in das 13. Jahrhundert auch in der christlichen Welt, denn noch in Gottfried von Strassburg's „Tristan und Isolde" rühmt sich Tristan, dass er das „Sambiut" zu spielen verstehe.

Trotzdem sind wir über die Gestalt der Sambyke völlig im Ungewissen. Athenäus, der ihr ein eigenes Kapitel widmet, sagt, sie sei mit der Pektis und dem Lyrophönix dasselbe Instrument, und geht dann auf die auch Sambuca genannte Belagerungsmaschine über, die einem Schiffe mit Mastbaum und Schiffsleiter glich.[4]) Nach Polybius hatte die musikalische Sambuka auch mit einer Schiffsleiter Aehnlichkeit, nämlich einen Hals mit Bunden. Hiernach wäre es eine Art Laute oder Guitarre gewesen. Aber Aristides Quintilianus nennt die Sambyke ein Instrument, dessen kurze Saiten (*μικρότης τῶν χορδῶν*) ihm einen scharf hellen Klang und einen gewissen weibischen Charakter geben[5]), also eine Art Harfe oder Zither, vielleicht gar die flachliegende ninivitische, mit dem Plectrum geschlagene Harfe, deren höchste Töne allerdings durch sehr kurze, in der Spitze des Triangels

1) Pudet autem me generis humani quoties scholam intravi. Praeter ipsum theatrum Neapolitanorum ut scis, transeundum est Metronactis petentibus domum. Illud quidem farctum est, et hoc ingenti studio, quis sit bonus pythaules judicatur, habet tibicen quoque, graecus et praeco concursum. At in illo loco in quo vir bonus quaeritur, in quo vir bonus discitur, paucissimi sedent (Seneca, ep. 76).

2) Sub exitu quidem vitae palam voverat, si sibi incolumis status permansisset proditurum se partae victoriae ludis, etiam hydraulam et choraulam et utricularium, ac novissimo die histrionem, saltaturumque Virgilii Turnum. (Sueton, „Nero" LIV.)

3) Et centum salpistas uno crepitu concinentes et centum cerataulas, choraulas centum, etiam pythaulas centum (Vopiscus).

4) Athen. XIV.

5) Aristides, II. S. 101.

angebrachte Saiten hervorgebracht wurden. Eine deutliche Vorstellung von diesem Instrumente und vielen ähnlichen, können wir schon deswegen nicht gewinnen, weil die alten Schriftsteller im Gebrauche der Benennungen nichts weniger als genau sind, und denselben Namen auf untereinander sehr wesentlich verschiedene Instrumente anwenden.

Die Chaldäer, die frühesten Astronomen und Rechner in der Geschichte, welche sich neben den sehr praktisch-realistischen Bestimmungen der Maasse, Gewichte, Wochentage u. s. w. auch mit Zahlenmystik und Zauberei zu schaffen machten (*nec Babylonios tenteris numeros*), fanden auch in den Tonverhältnissen besondere Beziehungen. Nach einer Stelle des Plutarch behaupten sie, der Frühling stehe zum Herbst im Verhältniss der Quarte, zum Winter im Verhältniss der Quinte, zum Sommer im Verhältniss der Octave.[1]) Erinnern wir uns, dass die Aegypter in der Stimmung ihrer Lyra auch ein Nachbild der Jahreszeiten sahen, und dass die Lyra des Orpheus[2]), der seine Kenntnisse (nach den Zeugnissen der Griechen selbst) in Aegypten geholt, vier Saiten hatte, welche, wie Boethius schreibt, gerade in die Intervalle der Quarte, Quinte und Octave gestimmt waren, so dämmert auch hier die Ahnung eines Zusammenhanges gewisser Ideen und Anschauungen auf, welche sich durch die ganze alte Welt hinziehen. Wenn tief in Asien bei Ausgrabungen uralter versunkener Städte neben eigenthümlichen Kunstwerken plötzlich auch ägyptische Scarabäen mit ägyptischer Schrift und Sprache bezeichnet zu Tage kommen, zweifelt einem so handgreiflichen Beweise gegenüber schwerlich Jemand an Wechselverkehr und Wechselwirkung. Sollen aber ganz gleichartige und sehr eigenthümliche Ideen, denen wir bei weit auseinander wohnenden alten Völkern begegnen, weniger Werth, weniger Beweiseskraft haben, als ein geschnittener Stein, blos weil man sie im archäologischen Museum nicht in einen Glaskasten legen kann? Die magischen Wirkungen der Musik, ihre besonderen kosmischen und anderen mystischen Beziehungen wurden freilich nicht blos im Alterthum, sondern auch im Mittelalter geglaubt, ja, sie werden es zur Stunde noch. „In der Musik", sagt Dr. Heinrich Bruno Schindler in seinem Buche über das magische Geistesleben, „waltet das Magische im höchsten Grade, denn, wie Goethe sagt, geht von ihr eine Wirkung aus, die Alles

1) De anim. procr. in Timaeo XXXI: *Χαλδαῖοι δὲ λέγουσι, τὸ ἔαρ ἐν τῷ διὰ τεττάρων γίνεσθαι πρὸς τὸ μετόπωρον· ἐν δὲ τῷ διὰ πέντε πρὸς τὸν χειμῶνα· πρὸς δὲ τὸ θέρος ἐν τῷ διὰ πασῶν.*

2) Es kann uns gleichgültig sein, ob Orpheus eine historische Person, oder ein Begriff ist, wie die alten Bildner Dädalus und Smilis nur Abstractionen zur Bezeichnung der ältesten Kunstschule sein sollen; in der Hauptsache ändert es nichts.

beherrscht und von der Niemand im Stande ist sich Rechenschaft zu geben; diese Wirkung steht so hoch, dass kein Verstand ihr beikommen kann. In dieser Verwandtschaft der Musik mit dem magischen Pole des Seelenlebens liegt auch die Heilwirkung der Musik.“ Nicht also, dass wir die gleiche Idee überhaupt bei verschiedenen Völkern finden, kann bedeutungsvoll heissen, wohl aber, wenn wir sie in der gleichen speciellen Auffassung finden. Uebrigens mag die astronomische Tonmystik der Babylonier, welche Astrologen und Thaumaturgen ersten Ranges waren, und am Himmel ein „grosses und kleines Glück“, ein „grosses und kleines Unglück“ aus den Planeten herausfanden, jedenfalls noch viel reicher gewesen sein, als jene kleine Notiz des Plutarch uns aufbewahrt hat. Jedenfalls wussten aber die Babylonier auch die irdische Genussseite der Musik recht wohl zu schätzen, und als Jesaias dem König von Babylon seinen Sturz entgegenhalten will, so ruft er:

> Dein Stolz ist hinabgebeugt zu den Todten,
> Herabgestimmt der Siegeston deiner Harfen!

Babylon und Assyrien waren Centralpunkte der Cultur, und wie in politischer Hinsicht die Nachbarstaaten von ihnen abhängig blieben, bis sich die Zeit jener Grossreiche erfüllt hatte, so sind es auch Züge assyrisch-babylonischer Cultur, welche mehr oder minder kennbar aus der Bildung jener anderen Länder hervorblicken — besonders zeigen die Trümmer von Persepolis in Anlage und Schmuck der Bauwerke einen ganz direckten Zusammenhang mit assyrischer Kunst, der auch in der übrigen Kunstweise einen ähnlichen vermuthen lässt. So äusserst wenig wir nun auch von der Musik der

Meder und Perser

wissen, so können wir doch annehmen, dass sie ihre gottesdienstlichen Gesänge hatten, wie jenes sogenannte Oramen der Feueranbeter; dass die armen Bewohner des rauheren Medien eine einfältige Hirtenmusik übten (wie denn wirklich die Erfindung einer Art Hirtenflöte den Medern Seuthes und Rhonakes zugeschrieben wird)[1]), während in Persien, an den Höfen von Susa und Persepolis, wo der „grosse König“ sich als den Nachfolger der Grosskönige von Ninive und Babylon fühlte und benahm, die Musik im Wesentlichen den Charakter assyrisch-babylonischer Musik gehabt haben wird. Als Parmenio in Damask die Suite des Darius gefangen nahm, fand er darunter, nach seinem schriftlichen, an Alexander erstatteten Berichte, 329 Musikerinnen, die zugleich einen Theil des königlichen Harems bildeten[2]), gerade wie es,

1) Athenäus, IV. 84.

2) Athenäus, XIII. 87. Im Originale nennt Parmenio diese Damen kurzweg *παλλακίδας μουσουργούς*.



nach dem Berichte des Curtius Rufus, auch bei den indischen Königen Sitte war, und wie auch jetzt die Orientalen sich im Harem durch ihre Weiber mit Musik ergötzen lassen. Auch Xenophon spricht in der Geschichte des berühmten Rückzuges der Zehntausend von Musikerinnen des Perserkönigs. Im Orient ist die Musik von jeher die Kunst der Weiber und Miethlinge gewesen.

Zuweilen spielte aber doch ein ernsterer Ton mit hinein. Als einst Astyages tafelte, sang der beste der Sänger, Angares, und schloss mit den Worten: „In den Sumpf wird entsendet ein wildes Thier, wilder als der Eber im Walde. Es wird sein Revier behaupten und dann gegen Viele leichtlich kämpfen." Astyages fragte, was das für ein wildes Thier sei, und der Sänger antwortete: „Cyrus der Perser." Dieser war nämlich kurz vorher nach Persien abgereist. Astyages erschrak und befahl den Cyrus zurückzurufen.[1])

Noch in der Sassanidenzeit war die Musik berufen, die prunkvolle orientalische Hofhaltung jener kriegerischen Fürsten zu schmücken und den Glanz ihrer Feste zu erhöhen. Ein sehr merkwürdiges Basrelief zu Taki-Bostan aus der Zeit des Khosru-Parviz zeigt eine Wasserfahrt des Königs mit seinem Hofstaat, wobei Frauen auf Musikinstrumenten spielen, ferner die Darstellung einer grossen Jagd auf Hirsche, Wildschweine u. s. w., wo gar auf einer eigens errichteten Musikgalerie ein reich besetztes Orchester dazu musizirt[2]), ein Zug, der sehr auffallend an jene von Curtius überlieferte Gewohnheit bei den Jagdfesten der indischen Könige mahnt. Der Sagen, welche die spätere persische Dichtung mit dem Namen des Khosru-Parviz in Verbindung gesetzt hat, und seiner Musiker Barbud und Nekisa wird weiterhin gedacht werden. Das Sassanidenreich zertrümmerte endlich vor den heranstürmenden Arabern.

Unter dem Einflusse assyrisch-babylonischer und ägyptischer Cultur stand schon nach seiner geographischen Lage auch

Phönikien,

und die dauernde Verbindung, in welche es siegend durch die Hyksosherrschaft und später, besiegt von den grossen Pharaonen der 18. Dynastie, mit Aegypten kam, hat ihrerseits nach Aegypten hinübergewirkt. Die ägyptische Mythe lässt den Kasten mit dem getödteten Osiris aus dem Nil meerüber nach dem phönikischen Biblus schwimmen, lässt die suchende Isis nach Phönikien kommen und dort weilen. Nicht mythisch, sondern historisch beglaubigt

1) Athenäus, XIV. 33.
2) Abbildungen bei Coste und Flandin, Perse ancienne, Pl. 1—14.

ist es, dass den Phönikern in Memphis ein Stadtviertel eingeräumt war. Von Babylon wurde den Phönikern der wilde Taumelkelch gereicht, dessen Trank jenen grauenhaften Rausch des schamlosen Ascheracultus, des grausamen Molochdienstes hervorrief. Die Phöniker, die vom wilden, sinnlichen Taumel des ersteren sich abwechselnd zu Selbstverstümmelungen und schrecklichen Kinderopfern wendeten, die ein geborenes Handelsvolk, d. h. gewinnsüchtige Grosskrämer waren, konnten nicht in sich den Beruf haben, eine reine und bedeutende Kunst als nationales Eigenthum hervorzurufen. Schiffbau, Purpurfärberei, Glasmacherei u. s. w., kurz, was der Industrielle brauchen und verwerthen kann, bildeten sie trefflich und reich aus, aber dafür war ihre Architektur von der assyrisch-persischen abhängig, oder schuf schönheitslose Räume, wie die Giganteia auf Gozzo, ihre Götterbilder, ihre Patäken, waren dickköpfige Scheusale mit schlauchartig geschwollenen Leibern, und ob sie schon die Schreibekunst in ältester Zeit besassen, sie sogar erfunden haben sollen (wie wollten sie sonst ihr „Soll und Haben" notiren), so fehlt doch jede Spur einer phönikischen Dichtkunst.

Die feinen Glasgefässe, welche sie den Pharaonen als Tribut darbrachten, zeigen hässliche, abenteuerliche, fast wie Gebilde mexikanischer Phantasie aussehende Aufsätze, das von Hiram Abif, oder auch nach seinem Originale verfertigte Werk, der siebenarmige Leuchter in Jerusalem, dessen Bild der Titusbogen in Rom aufbewahrt hat, ist hässlich und geschmacklos. Wo soll ein Volk, dem es an Formensinn und an poetischen Geiste fehlt, Musik hernehmen? Was kann das für eine Musik sein, zu deren Hauptaufgaben es gehört, durch das Getöse der Pauken und Pfeifen das Geschrei der in den glühenden Armen des Moloch verbrennenden Opfer zu übertönen? Aristides nennt die Musik der Phöniker geradezu schlecht und „heillos", eine „Kakomusia" im moralischen Sinne nur geeignet die Sinnlichkeit aufzuregen und die Seelenkraft zu schwächen.[1]) Die Musik der Phöniker war allem Anscheine nach keine indigene Kunst, sondern theils von Aegypten, theils von Assyrien hergeholt, sie standen mit beiden Ländern in Verbindung.[2]) Die ägyptische Cultur und ägyptische Musik war die ältere, selbst wenn man die Angabe der Melkarthpriester, welche Herodot versicherten, ihr Tempel stehe seit 2300 Jahren, gelten lassen will, indem man dann erst noch in Perioden kommt, wo man in Aegypten bereits Pyramiden gebaut, lange Inschriften

1) Aristid. II. S. 72.

2) Gleich im allerersten Kapitel des Herodot heisst es, dass die Phöniker ägyptische und assyrische Waaren (*φορτία Αἰγύπτιά τε καὶ Ἀσσύρια*) verhandelten.

den Wänden eingemeisselt, und, wie wir wissen, auf mannigfachen, ausgebildeten Musikinstrumenten musizirt hatte. Die dreieckige Harfe, welche die Phöniker Kinnor nannten, kann von der assyrischen wie von der ägyptischen gleich gestalteten herrühren. Sie wurde auch für die Phöniker ein Hauptinstrument[1]), das Geschlecht der Kinyraden bei dem Tempel der phönikischen Aschera-Aphrodite in Kypern hat von ihr den Namen. Der mythische Ahn Kinyras ist ein wunderbar schöner Harfner, Aphroditens Zögling, Liebling und Priester, in ihrem Tempel noch nach dem Tode, der ihn nach 160 Jahre langem Leben erreichte, eine Ruhestätte findend, märchenhaft reich an Besitz, König von Kypern, weichlich, salbenduftend, wie es Aphroditens Schützling ziemt, Erfinder der klagenden Gesänge um Adonis, der Adoniasmen, so trefflich als Sänger, dass er mit Apollon zu wetteifern wagt. Seine phönikische Abstammung zeigt er als Begründer der Wollenweberei und des Metallschmelzens auf Kypern.[2]) Der thasische Herakles, d. i. der Melkarth, ist, wie Apollon, ein Lyraspieler und Bogenschütze, merklich verschieden vom keulenbewehrten griechischen Herakles. Wie aber jede höchste entzückende Erregung des sinnlichen Lebens endlich auf den geheimnissvollen Punkt kommt, wo sie in Schmerz umschlägt, so ist es für diese Tempelmusik bezeichnend, dass sie einen Charakter schmerzlicher Klage gehabt haben muss, denn die Griechen, welche nach dem phönikischen Kinnor ihre Harfe *κινύρα* nannten, bildeten darnach das Zeitwort *κινύρομαι*, welches die Bedeutung des Jammerns, des schmerzlichen Klagens ausdrückt.[3]) Nach dem Zeugniss Sopater's war auch die Nabla eine phönikische Erfindung, er nennt sie „sidonisch" (*Σιδώνιον νάβλα*)[4]), ebenso, nach Juba, die Dreieckharfe (*τρίγωνον*). War die Harfe das Tempelinstrument der Göttin entfesselter Sinnenlust (welche dann bei den Alles veredelnden Griechen als die „goldene Aphrodite" eine ganz andere Gestalt wurde), so ist es natürlich, dass sie auch den luxuriösen Festen und Gelagen u. s. w. nicht fehlte, denen die Phöniker als reiche Kaufleute gewiss nicht abgeneigt waren. Wenigstens drohte Ezechiel im Namen des Herrn der Stadt Tyrus: „ich will ein Ende machen der Menge deiner Gesänge, und der Klang deiner Harfen soll nicht mehr gehört werden." Da an den Aschera-

---

1) Julius Pollux nennt IV. 9, bei Aufzählung der Saiteninstrumente auch eines „Phönix" und ein anderes „Lyrophönikien", ohne sie näher zu schildern. Die Namen deuten auf phönikischen Ursprung.

2) Vergl. Preller, griech. Mythologie, II. Bd. S. 225.

3) Die Araber nennen die Harfe Kinnin und eine Guitarre „Kinnarè" (de la Borde, essai, Bd. I. S. 197), worin das gleiche Stammwort zu erkennen ist.

4) Citirt bei Athenäus, IV. 77.

tempeln Hierodulen, Kedeschen, d. i. Tempeldienerinnen, in grosser Zahl der Göttin dienten, wie es ihr angenehm war, so war die Harfe von dorther das Instrument der Buhldirnen, noch in Grieland wurde das Trigonon (die Harfe) vorzüglich von den asiatischen Hetairen gespielt.[1] „Nimm Deine Harfe, zieh durch die Stadt, vergessene Buhlerin“, ruft Jesaias Tyrus zu, „rühre die Saiten, singe Deine Lieder, dass man Dein gedenke!“[2] Noch zur römischen Kaiserzeit standen die phönikischen und syrischen Musikantinnen, die Flötenbläserinnen, die *Ambubajarum collegia* (welche den Verlust des lüderlichen Tigellius so sehr beklagen)[3], wegen ihres Lebenswandels in sehr üblem Rufe. Juvenal beklagt sich, „dass der syrische Orontes in die Tiber fliessend, Pfeifen und Pauken und schiefe Saiten (der Harfe) mitgebracht, und verweist alle „welche Barbarendirnen in bunten Mützen lieben“, an die Mädchen, die sich am Circus feilhalten.“[4]. Neben solchen Chören trieben sich jene Halbmänner umher, jene Gallen, die als Diener der Astarte bei dem Schalle der Pfeifen, Cymbeln, Pauken und Klappern die Strassen durchzogen, sich mit Schwertern schnitten und mit Geisseln blutig schlugen.[5] Wenn im Frühjahre in dem syrischen Hierapolis das grosse Feuerfest der Astarte gefeiert wurde, dann half der Klang einer lärmenden Musik von Doppelpfeifen, Cymbeln und Pauken die fanatische Raserei auf ihren Gipfel treiben, dass sich die Jünglinge mit dem Schwerte verstümmelten.[6] Bei diesem Volke, dessen Götterdienst wahnsinnig aufgeregte Sinnlichkeit war, sank die Musik von der Himmelstochter selbst auch zur wahnsinnig aufgeregten Buhldirne herab, bei keinem anderen Volke, zu keiner anderen Zeit ist ihr gleiche Schmach widerfahren. Darum war betäubender Lärm ihr wesentlicher Charakter. Selbst die Flöte wurde von den Syrern wild und kräftig geblasen.[7] Strabo erzählt, dass Marc Anton phönikische Weiber mitbrachte, welche um den Altar liefen und Cymbeln schlugen.[8] Auch Lucius Verus führte, nach der Erzählung des Capitolinus, syrische Musikanten mit ihren Saiteninstrumenten

---

1) S. Hermann Weiss, Kostümkunde, S. 901.
2) Jesaia, XXIII.
3) Horaz, Sat. II. Ambubajarum collegia — — hoc genus omne. Hier heisst „genus“ so viel als „Zeug“ oder „Gelichter“.
4) Juv. Sat. III. v. 62:

> Jam pridem Syrus in Tiberim defluxit Orontes
> Et linguam et mores et cum tibicine chordas
> Obliquas nec non gentilia tympana secum
> Vexit, et ad Circum jussas prostare puellas,
> Ite, quibus grata est picta luba barbara mitra.

5) Movers, Relig. d. Phön. I. S. 681.
6) Lucian, de Dea Syria.
7) *Θρασύ τι καὶ εὔτολμον ἐμπνεῖν δοκέουσι.* Pollux IV. 11.
8) Strabo, X.

und Flöten nach Rom. Spezifisch syrisch war jene Flötenmusik, womit man Adonis den getödteten, gesuchten und wiederauflebenden feierte und die in Syrien Abobas, in Kypern Gingras hiess, daher letzteres Wort auch zu einem Beinamen des Adonis selbst wurde.[1]) Diesen Gingrasflöten waren nach Pollux auch die karischen Pfeifen sehr ähnlich[2]), und Athenäus bestätigt, dass sie von den Karern bei Klaggesängen (*θρήνοις*) gebraucht wurden.[3]) Ihr Ton war scharf und kläglich (*ὀξὺ καὶ γοερόν*). Die Athener liebten die Gingrasflöten bei Mahlzeiten zu hören.[4]) Ausserdem gab es in Phrygien eine kurze, dicke Flötengattung, genannt „Skytalia" und „Elymasflöten", deren Sophokles in seiner Niobe erwähnte.[5]) Wie sich dem Babylonisch-Phönikischen verwandte Götterdienste durch ganz Kleinasien hinzogen, so wurde der schwärmende Naturcult der phrygischen Kybele, der Kappadokischen Ma u. s. w. mit ähnlicher orgiastisch lärmender Musik begleitet. Wir danken den römischen Dichtern einige sehr lebendige Beschreibungen. So bei Ovid:

Protinus inflexo Berecynthia tibia cornu
Flabit et Idaeae festa parentis erunt
Ibunt semimares et inania tympana tundent
Aëra tinnitus aere repulsa dabunt.[6])

Und bei Catullus: (LXIV. 261—264.)

Plangebant aliae proceris tympana palmis
Aut tereti tenues tinnitus aere ciebant
Multis raucisonos efflabant cornua bombos
Barbaraque horribili stridebat tibia cantu.

Denn bekanntlich war der heilige Stein von Pessinus, das Sinnbild der „grossen Mutter", im Jahre 204 v. Chr. auf Anordnung der sibyllinischen Bücher und mit ihm jener wilde Cultus nach Rom übertragen worden. Auch die griechischen Dichter besingen das schwärmende Fest der grossen Naturgöttin. „Zu deinem Feste", sang Pindar, „sind die grossen Reifen der Cympeln da und die lodernde Fackel von gelbem Fichtenholz", auch Aeschylos schildert den Lärm der Flöte, den schmetternden Klang der ehernen Becken, die Nachahmung des Stiergebrülls, den Wiederhall der Trommel, der aus tiefer Kluft gleich unterirdischem Donner ertönet.[7]) Und Euripides lässt den Chor der Bacchen ausrufen:

---

1) Jul. Pollux, IV.
2) *Πρόςφορος δὲ μούσῃ καρικῇ*, IV. 10.
3) Athen., IV. 76.
4) Athen. (IV. 76), nach einer Stelle des Amphis. Auch Menander erwähnte ihrer (Menander in Carina).
5) Athen., IV. 77.
6) Fast., IV. v. 181.
7) Beide Stellen citirt von Strabo.

Die Trommeln ergreift! der Phryger und Mutter Rheas
Erfindung — — — denn Korybanten
— — — ersannen den hautbespannten Reifen und legten
Mit phrygischer Flöten lieblich schallendem Ton
In Rheas Hand den Donner zum Festsang. [1])

Derlei Musik hat man sich mehr als das Durcheinanderlärmen stark tönender Instrumente, mehr als Getöse, als ein wildes Charivari, denn als wirkliche Musik vorzustellen, und wenn vielleicht auch die Flöten sämmtlich in irgend eine bekannte, orgiastische Weise, welche der eine Flötist begann, einstimmten, so bliesen doch die Hörner, dröhnten Trommeln und Cymbeln willkürlich darein. Aber der Ausdruck tiefen Schmerzes, der in diesen orientalischen Naturculten zwischen all' den tobenden Ausbrüchen einer wilden Begeisterung laut wird, fehlt auch bei den Phrygiern nicht. Insbesondere hatten sie einen ergreifenden Klagegesang, den Lityerses, welchen sie beim Schneiden des Korns sangen. Er soll zuerst gesungen worden sein, um Midas über den Tod seines Sohnes Lityerses zu trösten. Auch Hipponax gedenkt eines besonderen phrygischen Nomos, der auch wohl klagevoll gewesen ist, denn es werden sogar die phrygischen Flöten als „Klageflöten" (*αὐλοὶ θρηνητικοί*) bezeichnet.

Die Griechen fanden in den phrygischen Weisen, wie in den aus Phrygien stammenden Flöten, die Macht, Lust wie Schmerz bis zum orgiastischen Taumel aufzuregen. [2]) Der Ton phrygischer Flöten war sehr klagevoll. [3]) Nicht ferne von den Quellen des Mäander bei der phrygischen Stadt Kelänä lag der „Flötenbrunn" Aulokrene, ein See, aus dessen häufig wachsendem Schilfrohr [4]) die Flöten und Flötenmundstücke verfertigt wurden. Der angebliche Erfinder der Flöte und Flötenbläser Marsyas, der Gefährte Kybele's hatte eben dort in seiner Heimat Kelänä einen Localcult. [5]) Er soll es zuerst verstanden haben, alle Töne der Pans-

---

1) v. 55 und 120.

2) Aristot. Polit., VIII.: *ἔχει γὰρ τὴν αὐτὴν δύναμιν ἡ φρυγιστὶ τῶν ἁρμονιῶν, ἥνπερ αὐλὸς ἐν τοῖς ὀργάνοις· ἄμφω γὰρ ὀργιαστικὰ καὶ παθητικά.*

3) Aristid. II. S. 101.

4) Derlei zufällig wachsendes Naturprodukt gab auch anderwärts Anlass zur Ausbildung ähnlicher Kunst, so in Böotien das Schilfrohr am See Kopais. Pindar Pyth. XII. Insgemein waren aber die phrygischen Flöten von Bux und hiessen *ἔλυμος*. (Poll. IV. 10.)

5) Apollod. I. 4. 2. Suidas, Diod. Sic. III. 58. Doch wird die Erfindung auch dem Hyagnis zugeschrieben, nach der Parischen Marmorchronik *Ὕαγνις ὁ Φρὺξ αὐλοὺς πρῶτος εὗρεν ἐν Κελαιναῖς, πόλει τῆς Φρυγίας, καὶ τὴν ἁρμονίαν τὴν καλουμένην Φρυγιστὶ πρῶτος ηὔλησε.* Er soll in der 10. Epoche gelebt haben und ein Zeitgenosse des Athenischen Königs Erichthonius (1506 v. Chr.) gewesen sein. Suidas versetzt den Marsyas in die Zeit der Richter in Israel (*τῶν Ἰουδαίων κριτῶν*). Plutarch sagt (de mus.): *Ὕαγνιν πρῶτον αὐλῆσαι, εἶτα τὸν τούτου υἱὸν Μαρσύαν, εἶτ' Ὄλυμπον.* Also eine förmliche Genealogie von Flötenbläsern, erst

pfeife auf einem einzigen Flötenrohre hervorzubringen.[1]) In dem bekannten Mythus, dass er es wagt, mit seiner Flöte den kitharraspielenden Apollon zum Wettstreite herauszufordern, überwunden aber die schrecklichste Strafe erleiden muss, findet Bippart sinnig eine Erinnerung an den, wohl schon in uralter Zeit geschehenen Zusammenstoss, der ihrer Natur und der dabei angewandten Musik nach einander widerstreitenden Götterdienste des griechischen Apolloncultes und des phrygischen Kybelecultes.[2]) Ein zweiter Mythus mit nicht schrecklichem, sondern komischem Ausgang, der den Vorzug der griechischen Kithara und ihren Sieg über die phrygische Hirtenmusik der Flöten feiert, ist die Erzählung, wie der Phrygier Midas, welcher Pan's Hirtenpfeife der Kithara Apollon's vorzog, von diesem zur Strafe Eselsohren erhielt, die er vergebens durch die hohe Phrygermütze zu verstecken suchte. Denn sein schwatzhafter Barbier murmelte das Geheimniss, das bei sich zu behalten über seine Kräfte ging, in eine Erdgrube, wo alsbald Schilf wuchs und beim Durchstreichen des Windes deutlich rauschte: „Midas hat Eselsohren!“ [3]) Orpheus, dem wir schon in Aegypten als einer mythischen Mittelsperson zur Vermittelung ägyptischer und griechischer Musik begegneten, tritt auch in dem zweiten Lande, aus dem die Griechen Anregung und Kunstübung für die Musik herüberholten, in Phrygien, auf. Er ist ein Gefährte, nach anderen sogar Lehrer jenes Midas.[4]) Trotz aller Siege Apollon's über Pan und Marsyas kommt die phrygische Flötenmusik mit ihrem eigenthümlichen Melodien schon im 7. Jahrhunderte v. Chr. nach Griechenland. Olympos, der von Marsyas selbst das Flötenspiel gelernt haben sollte, wurde zum

---

Hyagnis, dann Marsyas, dann Olympos. Wenn Plutarch hier und wenn Apulejus (Florida) und Suidas dem Marsyas zu einem Sohne des Hyagnis machen, so ist er nach Hygin (Fab. 165) ein Sohn des Oeagros, nach Apollodor ein Sohn des Olympos. Nach Strabo (X. 3) haben Seilenos, Marsyas und Olympos zusammen (*συνάγοντες εἰς ἕν*) die Flöte erdacht oder doch eingeführt. In Aegypten waren aber die Flöten schon damals seit undenklichen Zeiten in allgemeinem Gebrauche. Dass der jüngere, historische Olympos mit dem älteren mythischen oft verwechselt oder zu einer und derselben Person gemacht wurde, ist sehr begreiflich. Doch unterscheidet Plutarch a. a. O. den älteren Olympos (*Ὄλυμπος πρῶτος*). Eben so Suidas den jüngeren Olympos als der Zeit des Königs Midas, Sohn des Gordius angehörig: *Ὄλυμπος Φρὺξ νεώτερος, αὐλητὴς γεγονὼς ἐπὶ Μίδου τοῦ Γορδίου.*

1) Diodor. III. 58: *καὶ τῆς μὲν συνέσεως τεκμήριον λαμβάνουσι το μιμήσασθαι τοὺς φθόγγους τῆς πολυκαλάμου σύριγγος, καὶ μετενεγκεῖν ἐπὶ τοὺς αὐλοὺς τὴν ὅλην ἁρμονίαν.* Die vielröhrige Syrinx soll Kybele selbst erfunden haben.

2) Bippart Philoxeni, Timothei, Telestis dithyrambographorum reliquiae. S. 85.

3) Ovid., Metam. 11.

4) Ovid, a. a. O., singt: cui Thracius Orpheus orgia tradiderat.

mythischen Ahn eines zweiten, historischen aus Phrygien stammenden Olympos, dessen Andenken die Griechen als des Begründers ihrer Flötenmusik (*νόμοι αὐλητικοί*) in Ehren hielten, und ihm mehrere andere wichtige musikalische Erfindungen zuschrieben, nämlich das enharmonische Klanggeschlecht und den hemiolischen Rhythmus.[1]) Die krumme phrygische Flöte galt für eine Erfindung des Midas[2]), auch die Doppelflöte wird „berekynthisch", d. i. phrygisch genannt[3]) und die dreieckige Harfe, Trigonon, galt den Griechen für phrygisch.[4]) Wir haben letztere zwei Instrumente schon in Assyrien gefunden und wissen also, woher sie den Phrygiern selbst zukamen.

Den Phrygiern in vieler Beziehung verwandt waren die Lyder, auch ihre Landesgöttin war die grosse Bergmutter Kybele und deren Begleiter Manes und Attys wurden in Phrygien und Lydien gleich verehrt. Da der Kybelencult, wo er immer auftrat, jene lärmende Musik zu den wesentlichsten Bestandstücken seines Rituals zählte, so war sie ohne Zweifel auch den Lydern eigen, zumal jene grellen Contraste ausschweifender Ueppigkeit[5]) und bis zur Verstümmelung gesteigerter Askese auch in Lydien herrschen, und das häufige Vorkommen von Eunuchen erkennen lässt, dass diese naturwidrige Barbarei dort etwas Landesübliches, Gewöhnliches war.[6]) Die Lyder vereinigten die anscheinend unvereinbaren Eigenschaften üppiger, weichlicher Schwelgerei und kriegerischer Tapferkeit, so dass sie unter König Krösos eine Grossmacht wurden, die freilich vor dem jungen Helden Kyros bald zusammenbrach.[7]) Dieser Doppelcharakter sprach sich in der lydischen Tonart aus, die weich und einschmeichelnd und dabei doch edel genug war, um von Aristoteles als zur Knabenerziehung geeignet gebilligt zu werden.[8]) Die Saiteninstrumente, die dreisaitige Lyra, die zwanzigsaitige Magadis, die Pektis, wurden von den Griechen als Erfindung der Lyder angesehen, von wo Lyra und Magadis zuerst in das nahe Lesbos eingeführt wurden.[9]) Die

---

1) Insofern er das kretische Metrum erfand. Plut. de mus. c. 10. 29.

2) Plin. hist. nat. VII. 56 obliquam tibiam Midas in Phrygia. Und bei Tibull (Eleg. 2) Obstrepit et Phrygio tibia curva sono.

3) Bei Nonnus (Dionysiaca) *καὶ δίδυμοι Βερέκυντες ὁμόζυγες ἔκλαγον αὐλοί.*

4) Sophokles (in seinen Mysern, citirt bei Athenäus) sagt: *Φρὺξ τρίγωνος.*

5) Herodot I. 93. 94.

6) Ebend., III. 48; VIII. 105.

7) Herodot I. 79, gibt der Tapferkeit der Lyder ein glänzendes Zeugniss: es war damals kein mannhafteres (*ἀνδρηϊώτερον*) und kräftigeres Volk in Asien als die Lyder.

8) Aristot. Polit. VIII. 7.

9) Plutarch. de mus. 6. Stephan. Byzant. *Ἄσιος.* In einem erhaltenen Fragmente des Anakreon singt der Dichter (bei Athenäus):

Pektis aber, welche Terpander bei den Mahlzeiten der Lyder gehört, veranlasste ihn, die alte viersaitige Lyra der Griechen mit drei Saiten zu bereichern.[1]) Wir wissen, dass die Lyder diese Instrumente ihrerseits den älteren Assyriern dankten. Die nahen Beziehungen, in welche Griechenland schon in älterer Zeit zu dem lydischen Reiche trat, machen es ganz erklärlich, dass sich die lydische Musik in Griechenland vollständig einbürgerte, sie kam wie die gleichfalls ihrem allerersten Anfange nach assyrische, den Hellenen durch die Kleinasiaten vermittelte ionische Baukunst in die Hände dieses Künstlervolkes, um dort muthmaasslich gleich jener Baukunst zu etwas Höherem und Anderem zu werden, als in ihrer Heimat, so wie auch vom protodorisch-ägyptischen zum dorisch-griechischen Style ein gewaltiger Fortschritt ist. Die ursprünglichen Tonarten der Griechen waren, neben ihrer einheimischen dorischen, die lydische und die phrygische. Die lydische erhielt das Indigenat so vollständig, dass sie gar nicht mehr als fremd angesehen wurde, wogegen der phrygischen ein kleiner Makel ihrer barbarischen Abkunft anhängend blieb.[2])

Die asiatische Flötenmusik war auch den Lydern eigen; Herodot erzählt, dass Alyattes, als er Milet bekriegte, sein Heer zur Verwüstung der reifen Feldfrüchte und der Bäume, die er durch eilf Jahre fortsetzte, um die Milesier durch Hunger zu bezwingen, beim Klange der Syringen, männlicher und weiblicher Flöten (*αὐλοῦ γυναικηΐου τε καὶ ἀνδρηΐου*) und der Pektiden in's Feld rücken liess.[3]) Die von Herodot angewendete Eintheilung der Flöten scheint sich auf deren Grösse, ähnlich den griechischen Knaben-, Jungfern- und Männerflöten zu beziehen. Die Pektis war, wie aus jenem Fragment des Sophokles bekannt ist, ein den Lydern eigenthümliches Saiteninstrument; aber auch eine lydische zusammengesetzte Rohrflöte hiess so, welche hier vermuthlich gemeint ist. Flöten und Syringen sind für diese kleinasiatischen, in ihren Sitten unter einander verwandten Völkerschaften so sehr charakteristisch, dass Homer die Trojaner Nachts bei ihren Lagerfeuern auf solchen Instrumenten musiziren lässt.[4]) Auch die Karer

---

Ψάλλω εἴκοσι Λυδιὴν
Χορδαῖσιν μαγάδιν ἔχων

und Sophokles (ebend.) sagt:

Πολὺς δὲ Φρὺξ τρίγωνος ἀντίσπαστά τε
Λυδῆς ἐφύμνει πηκτίδος συγχορδία.

Auch der Tragödiendichter Diogenes lässt in seinem Trauerspiele „Semele“ die Lyder- und Baktrerweiber mit Pektis und Trigonon in den Wald ziehen, um Artemis zu preisen, und die Magadis ertönen.

1) Vielmehr ist Terpanders Erweiterung die von dem Bearbeiter S. 172. 173 dargestellte.

2) Aristot. Polit. V. 8. 13.

3) Herodot I. 17.

4) Il. X. v. 13 *αὐλῶν συρίγγων τ' ἐνοπήν.*

bedienten sich der Flöten bei dem Trauerfeste ihrer Adonien.[1]) Die Gewohnheit, die Adonisklage durch Flötenklänge zu begleiten, ist wohl die Veranlassung geworden, dass auch bei den Hebräern und den Griechen die Flöte als das Instrument der Trauer, der Elegie, der Nänien galt. Wenn in Aegypten die Instrumentalmusik mehr auf die Opferfeier im Innern des Tempels, der Kapelle der Leichenfeier oder das Innere des Wohnhauses bei Fest und Schmaus beschränkt war, so diente sie in Asien durchweg mehr bei öffentlichen Aufzügen u. dgl., insbesondere ist das Einholen einer geehrten Person, eines siegreich heimkehrenden Helden, oder eines Heiligthumes mit rauschender Instrumentalmusik, wie wir aus jenen Reliefs von Kujundschik und aus den Schriften des alten Bundes wissen, eine weitverbreitete Sitte; im Gegensatze gegen Aegypten, wo die Scene, wie der von einem glücklich beendeten Feldzuge heimkehrende Pharao von Deputationen begrüsst wird, sich oft (z. B. auf dem rechten Pylonflügel zu Lucqsor) dargestellt findet, ohne dass je dabei Musik vorkommt, und bei dem Uebertragen der Barke des Sonnengottes wenigstens keine Instrumentalisten vorangehen. Dagegen macht Laban dem Jacob über seine heimliche Entfernung Vorwürfe: „warum bist Du heimlich entflohen, und hast es mir nicht angezeigt, dass ich Dich in Freuden geleitet hätte mit Liedern und Pauken und Harfen?“[2]) Jephta's Tochter begrüsst ihren siegreichen Vater bei seiner Heimkehr nach Maspha, ihm entgegenkommend „mit Pauken und Reigen“[3]); dem neugesalbten König Saul kommt ein Trupp musizirender Propheten entgegen[4]); als David „wiederkehrt von der Philister Schlacht“, begrüssen ihn Weiber mit Gesang und Reigen und singen zum Verdrusse König Saul's „Saul hat tausend geschlagen, David aber zehntausend“[5]); vor der Bundeslade tanzt David „mit Jubel und Posaunenschall“.[6])

Uebrigens scheinen die Musiker, wenigstens bei den ausserisraelitischen Völkern, keineswegs geachtet gewesen zu sein: Layard meint, dass jene in Kujundschik abgebildeten Musikanten vermuthlich zu den Volksvirtuosen gehörten, die noch heute bei Hochzeiten und anderen Freudenfesten in der Türkei und in Aegypten auftreten.“[7]) Dies ist wohl auch der Grund, warum Michal an dem Tanze ihres Gemahls David vor der Bundes-

1) Movers, das phön. Alterthum II. S. 20. Anm. 49. S. 227.
2) Gen. XXXI. 27.
3) Richter, XI. 34.
4) I. Sam. X. 10. Die Propheten spielen „Psalter und Pauken, Flöten und Zithern“, gerade die Instrumente, welche auf dem Basrelief von Kujundschik abgebildet sind.
5) I. Sam. XVIII.
6) II. Sam. VI. 14.
7) Layard, a. a. O. S. 348.

lade Anstoss nahm, es schien ihr eines Königs unwürdig, sich unter die „losen Leute“ zu mischen.[1]) Aber in Israel war es anders, bei den Hebräern, dem theologischen, oder wenn man will, theosophischen Volke, nahm auch die Musik einen durchaus theosophischen Charakter an.

Unter den alten semitischen Völkern sind ohne Zweifel die

Hebräer

das begabteste und ausgezeichnetste an körperlicher Schönheit[2]) wie an geistigen Anlagen. Zur bildenden Kunst, wie zur Architektur hatten sie freilich kein Talent: Salomo musste zu seinem Tempelbau einen fremden Meister, Hiram Abif, herbeiholen. Desto grösser ist der poetische Sinn und Schwung. Die hebräische Poesie hat uns Schätze hinterlassen, deren dichterischer Werth den Gesängen der griechischen Dichter in keiner Weise nachsteht, ja welche die griechische Dichtung an Schwung der religiösen Begeisterung, an Tiefe der Anschauung, an Hoheit und Erhabenheit weit übertreffen, wogegen sie ihr an tagheller Klarheit und plastischer Abrundung ebenso sehr nachstehen. Die griechische Litteratur hat nichts was z. B. dem Hiob zur Seite gestellt werden könnte, dagegen konnte Israel keinen Sophokles hervorbringen.[3]) Mit der Poesie steht aber in jenen Zeiten die Musik stets in genauer, um nicht zu sagen untrennbarer Verbindung. Gleich der Poesie ist die Musik bei den Hebräern anfangs zu gar nichts Anderem da, als um von Gott und göttlichen

---

1) Forkel meint, unter den „losen Leuten“ seien die Leviten verstanden, und folglich seien diese in Verachtung gewesen. Die Schriften des alten Testamentes lassen diese Ansicht als völlig irrig erscheinen.

2) Diese „orientalische Schönheit“ ist von der griechischen Schönheit freilich sehr verschieden, aber wirklich nicht geringer. Noch jetzt findet man unter den Israeliten, besonders unter den polnischen Juden, Männer und Frauen von ausserordentlich schöner Bildung, besonders aber wahrhaft ehrwürdige, echt patriarchalische Greisengestalten. Schachergeist, Schmutz, Elend verzerren die an sich schöne Nationalbildung leider nur zu oft zu einer schmählichen Karikatur. Auf das Geistreichste ist der israelitische ideale und karikirte Typus in den beiden Köpfen von Tizian's Christo della moneta (in Dresden) nebeneinander gestellt. Das wir an das alte Israel, dem wir ebenso viel und noch unendlich mehr danken, als dem alten Hellas, nicht mit gleicher Sympathie denken, hat seinen Grund wohl darin, dass uns manche sehr herbe, allen Semiten und also auch den Hebräern eigene Züge (z. B. der bittere Feindeshass, die Grausamkeit gegen Gefangene u. s. w.) abstossen, gewiss aber auch darin, dass sich uns unwillkürlich Vorstellungen einmengen, die wir von den Schacherjuden und dem baronisirten Bankierthume abstrahirt haben, die aber glücklicher Weise auf die Zeitgenossen David's und Salomo's nicht passen.

3) Die hebräischen Spruchdichter übertreffen die griechischen Gnomiker, welche oft eine ziemlich oberflächliche Lebensweisheit predigen. Interessant ist es, den Ton der Psalmen z. B. mit dem Tone der Hymnen Homer's oder Pindar's zu vergleichen.

Dingen zu handeln. Als Pharao's Heer im Schilfmeere untergeht, nimmt Moses' Schwester Mirjam eine Handpauke, nach ägyptischem Brauche, und sie stimmen nun jenen unsterblichen Siegesgesang an: „Lasset uns singen dem Herrn: denn glorreich ward er verherrlicht, Ross und Reiter hat er in's Meer gestürzt.“ [1]) So singen Deborah und Barak, der Sohn Abinoam's nach dem Falle Sissera's den Triumphgesang: „Ihr aus Israel, die ihr willig in die Gefahr ginget, lobet den Herrn! Höret, ihr Könige, neiget euer Ohr, ihr Fürsten, ich will singen dem Herrn, will spielen dem Herrn, dem Gotte Israel's u. s. w.“ [2]) Herder (der die früher blos theologisch und exegetisch behandelten Bücher des alten Testaments zuerst auch in ihrer unvergleichlichen poetischen Schönheit würdigt) findet in dem Liede Deborah's: „Vers 1—11 im Eingang, vermuthlich durch öfteren Zuruf des Volkes unterbrochen, V. 12—27 das Gemälde der Schlacht, die Hernennung der Männer mit Lob und Tadel, hin und wieder ganz mimisch; endlich V. 28—30 den Spott auf den Triumph des Sissera ebenfalls nachahmend, bis der letzte Vers, wahrscheinlich als Hauptchor Alles schliesst.“ Also Vereinigung von Poesie, Gesang, Mimik, ganz in der urthümlichen Weise, aber hoch durchgeistigt und veredelt.

Jene Prophetenschaar, die „vom Hügel Gottes herab“ Saul auf verschiedenen Instrumenten musizirend entgegenkommt, lässt erkennen, dass selbst in den noch sehr einfach patriarchalischen Zeiten der Anfänge des Königthums in Israel in den Prophetenschulen Musik geübt wurde. Das Prophetenthum im engeren Sinne, d. i. die Gabe, in die Zukunft zu schauen und im Namen des Höchsten zürnende, mahnende oder tröstende Worte zum Volke und dessen Königen zu sprechen, konnte natürlich nicht Gegenstand eines Schulunterrichtes sein, wohl aber die Formen, das Gefäss, in welches jener höhere Inhalt als Gabe von oben aufgenommen werden sollte, d. h. die gebräuchlichen Formen der Poesie und Musik. Die Dichtgabe galt vielen alten Völkern für etwas Göttliches. Jener Aegypter Ata wird Prophet genannt, die Pythia sprach in Versen, der israelitische Prophet sang Lieder, oft sehr künstlich alphabetisirt, wie z. B. Jeremias. Den Hebräern konnte Prophet (*vates*) und Dichter (*vates*) um so leichter in eine Person verschmelzen, als ihre ganze Poesie ohnehin keinen anderen Inhalt hatte, als einen heiligen. Mit der Prophetengabe stand die Musik in enger Verbindung. [3]) Um vor Josaphat, dem König, prophezeien zu können, muss sich Elisa durch Musik anregen lassen: „Nun aber führet mir einen Harfenspieler her!

1) II. Mos. XV.
2) Richt. V.
3) II. Kön. III. 15. 16.

Und als der Harfenspieler spielte, kam auf ihn (Elisa) die Hand des Herrn."[1]) David „sondert ab zum Dienste der Söhne Assaph's und Heman's und Idithun's, die da weissagten auf Zithern und Harfen und Cymbeln."[2]) Prophetenschulen gab es zu Jerusalem, Bethel, Jericho, Gilgal und Najoth in Rama. Sie verloren sich aber schon unter David's Regierung.

Als der eigentliche Begründer der althebräischen National- und Tempelmusik ist David anzusehen, unter welchem Israel, das sich früher kaum seiner Feinde zu erwehren vermochte, plötzlich politische Bedeutung und Einfluss bekam, und dessen Hofhaltung mit ihrer orientalischen Pracht und der glänzenden Gestalt des Königs selbst einen bedeutenden Contrast gegen die noch sehr alterthümlich einfache Königswirthschaft seines Vorgängers Saul zu Gilgal bildet. David war, wie wir in unserer Sprache sagen würden, ein sehr bedeutendes Dichtertalent, und nach altorientalischer Weise sprach sich dieses Talent in der Doppelrichtung der Poesie und Musik aus. Der junge Hirt wird mit seinem Saitenspiele, seinem Gesange an Saul's Hof berufen, um die schwermüthige Verbitterung im Gemüthe des Königs zu verscheuchen: „Da sprachen die Knechte Saul's zu ihm: siehe, es plaget Dich ein böser Geist von Gott! Es gebiete unser Herr, und Deine Knechte, so vor Dir sind, werden einen Mann suchen, kundig des Harfenspieles, dass er spiele mit seiner Hand und Dir's leichter werde, wenn der böse Geist vom Herrn Dich ergriffen hat. — — — Und so oft nun der böse Geist vom Herrn über Saul fiel, nahm David die Harfe und schlug darauf mit seiner Hand, und Saul ward erquicket, dass es ihm leichter ward, denn der böse Geist wich von ihm."[3]) Es ist sehr eigen und merkwürdig, wie die Wunderwirkungen der Musik, von denen Sagen und Mythen der meisten alten Völker zu melden wissen, bei den Hebräern einen theosophischen Charakter annehmen. Die Musik des Orpheus bezwingt wilde Thiere, aber die Musik David's bezwingt Dämonen, vor Amphion's Leyer bauen sich Thebens Mauern auf, Arion's Gesang lockt den rettenden Delphin herbei; aber die Musik des hebräischen Harfners bewirkt,

1) Diese mystischen Wirkungen der Musik kommen auch wohl noch in anderer Art vor, z. B. wenn der böse Geist, von dem Saul gequält wird, vor David's Harfenspiele weicht. P. de Bretagne, der Verfasser des 1718 in München gedruckten Büchleins „de excellentia musicae antiquae Hebraeorum" zählt zu den besonderen Wirkungen althebräischer Musik auch den Einsturz der Mauern von Jericho — „at ex omni parte miraculosa fuit destructio murorum Jerichuntis. Warum nicht? Wird doch von den Schriftstellern jener Pedantenzeit das Entgegengesetzte, der Aufbau der Mauern (von Theben) durch Amphion's Laute unter den wunderbaren Wirkungen griechischer Musik aufgezählt.

2) I. Chron. XXV. 1.

3) I. Sam. XVI. 15. 16. 23.

dass sich göttlicher Wahrsagegeist auf Elisa herabsenkt. — Der ungeheure Unterschied zwischen dem Volke, durch das alle Völker gesegnet werden sollten, mit ihrer erhabenen Gotteslehre und ihren in den Taumel orgiastischer Naturculte versunkenen Nachbarvölkern tritt auch hier hervor. Während die Musik bei den Phönikern, Phrygern nur als pathologisch wirkendes Reiz- und Aufregungsmittel verwendet wird, die blos physiologische Wirkung des Tones, ja der dynamischen Tonstärke in Betracht kommt, und die Musik nur insofern Macht über die Gemüther äussert, als sie selbst ein Bestandtheil jenes grossen Naturlebens ist, in dessen gewaltigen Strömungen jene Völker unwiderstehlich fortgerissen und versenkt wurden, wird die Musik bei den Hebräern zur *musica sacra,* zur Verbindungsbrücke zwischen der Menschheit und der über der Natur stehenden Geisterwelt, sie wird Trägerin des Gebetes und bringt als gnadenvolles Gegengeschenk vom Gotte Abraham's, Isaak's und Israel's prophetische Erleuchtung, Segen des Landes und seiner Früchte, wunderbaren Sieg über die Feinde. Bei dieser ausschliessenden Richtung hebräischer Musik kommt es gar nicht in Betracht, ob sie den Standpunkt einer Kunst, einer Darstellung des Schönen durch Töne, eingenommen, wie später bei den Griechen. Sie ist Gottesdienst, nicht Kunst, und nicht die Aesthetik, sondern die Religion hat ihren Werth zu bestimmen. Es ist sogar zu vermuthen, dass trotz aller Träume der Autoren aus dem theologischen Säculum über die unbeschreibliche Herrlichkeit Davidischer und Salomonischer Musik, sie im Wesentlichen als Tonkunst kaum entwickelter war, als die übrige Musik des Orients; wenigstens lassen die Nachrichten über diese Chöre von Harfen, Trompeten u. s. w. schon nach dem äusseren Apparate dieser Musik nicht gerade auf etwas künstlerisch Bedeutendes schliessen. So erscheint auch der Tempel Salomo's, auf dessen biblische Beschreibung die Ausgrabungen in Ninive, die Ruinen von Persepolis u. s. w. in neuester Zeit viel Licht geworfen haben, als echt orientalischer, mehr prächtiger und luxuriöser als eigentlich schöner Bau, wie es z. B. der dorische Tempel war. Mit der Musik mag es das Gleiche gewesen sein. Sie ist nicht die Kunst des alten Bundes, nicht die eigentliche Kunst der antiken Welt, sie konnte sich ihrem tiefsten Wesen nach erst in der christlichen Welt entwickeln und dort erst zu dem Range emporsteigen, der sie ihren älteren Schwestern gleichstellt. Wie in so vielen Anderem, ist es auch bei ihr. Wir werden gleich in den Anfängen der christlichen Zeiten die Elemente aus Palästina und aus Hellas wie zwei Ströme zusammen- und ineinanderfliessen sehen. Von der ***musica sacra*** der Hebräer holte sich die Musik des Christenthums die Heiligung, von der Tonkunst der Griechen holte sie sich Form, Gestalt und Schönheit.

David also war, wie gesagt, der eigentliche Gründer hebräischer Musik. In der Seele des Hirtenknaben, wenn er Nachts auf den Feldern von Bethlehem seine Heerden hütete, mögen sich die Anregungen zu Gesängen gesammelt haben, wie: „die Himmel erzählen die Ehre Gottes, und seiner Hände Werk zeigt an das Firmament“, oder „der Herr leitet mich, nichts wird mir fehlen, auf einem Weideplatze hat er mich gelagert, am Wasser der Erquickung mich erzogen“, oder das Bild des tugendhaften Mannes, „der gleich ist dem Baume, gepflanzt an Wasserbächen und bringt Früchte zu seiner Zeit“. Wenn der einsame Hirtenknabe die Karawanen der Wallfahrenden zur Lade des Bundes an sich vorbeiziehen sah, dann seufzte er: „Ich möchte hinziehen mit dem Haufen, zum Orte des wunderbaren Zeltes, zum Hause Gottes“, und ihn ergriff tiefe schmerzliche Sehnsucht, dass seine Seele war „wie der Hirsch, der nach frischem Wasser schreiet“. Was ihn bewegte, das sang er in die Töne seiner Harfe. Als König Saul und David's Freund Jonathan in der Schlacht gefallen, beweinte er die Helden in dem rührenden Klagegesang: „Deine Zier, o Israel, auf deinen Höhen ist sie erschlagen, ach wie fielen die Helden! Sagt es nicht in Gad, verkündet es nicht in Askalon's Strassen, damit sich nicht freuen der Philister Töchter! Ihr Berge Gilboas, nicht Thau, nicht Regen falle auf euch, denn dorthin ward geworfen der Schild der Helden, der Schild des Saul! Ach, wie fielen die Helden inmitten des Kampfes! Jonathan, auf deinen Höhen ist er erschlagen, mir ist weh um dich, Jonathan, mein Bruder, lieb warst du mir sehr, lieber denn Frauenliebe! ach, wie fielen die Helden!“ Zu dem refrainartig wiederkehrenden „ach, wie fielen die Helden!“ mochte wohl stets eine gleiche Melodiewendung wiederkehren. Als David, der Dichter und Sänger, den Königsthron bestiegen, ist es natürlich, dass er seine geliebte Kunst, die ihm so oft in Freude und Leid ihre Klänge geliehen, nach wie vor in Ehren hielt, und gewohnt, Alles was ihn bewegte, in solcher Weise im Drange der augenblicklichen Anregung anzusprechen, war es so ganz natürlich, dass er selbst singend und tanzend voranzog, als er „die Lade Gottes“, das Nationalheiligthum, „heraufführte vom Hause Obed Edom's mit Freuden in die Stadt David's“.[1]) Dieses Fest der Uebertragung war zugleich das Stiftungsfest der Tempelmusik: „und David sprach zu den Fürsten der Leviten, dass sie aus ihren Brüdern Sänger bestelleten mit musikalischen Instrumenten, mit Harfen, Leyern und Cymbeln, damit hoch ertöne der Klang der Freude. Und ganz Israel begleitete die Lade des Bundes des Herrn in Jubel und Posaunenschall und mit Trompeten und mit Cymbeln und mit

1) II. Sam. VI. 12.

Harfen und mit Zithern dazu klingend."[1]) Und so wurden die „Sänger Heman, Assaph und Hethan bestellt mit hellklingenden ehernen Cymbeln; Sacharja aber und Oziel und Semiramoth und Jehiel und Ani und Eliab und Maasias und Benaja mit Psaltern nachzusingen, und Mathathias und Eliphalu, Mikneja, Obededom und Jehiel und Asasia mit achtsaitigen Harfen vorzusingen", Chenenias aber, ein Fürst der Leviten, war über die heilige Sangweise, die Melodie vorzusingen, denn er war sehr verständig, „und Sebenias und Josaphat und Nathanael und Amasasi, Sacharja, Benaja und Elieser, die Priester, bliesen mit Trompeten vor der Lade Gottes". Als die Lade an ihrem Orte war, bestellte David „Assaph den Obersten und nach ihm Zacharja und Jahiel und Semiramoth und Jehiel und Mathathias und Eljab und Benaja und Obededom, Jehiel über die Harfeninstrumente und Lyren, Assaph aber mit den Cymbeln zu tönen, und Benaja und Jaziel die Priester, um in die Trompete zu stossen allezeit vor der Lade des Bundes des Herrn. An demselben Tage setzte David zum Obersten Assaph und seine Brüder, den Herrn zu preisen."[2]) Die Art der Musik bei Abholung der Bundeslade ist in der kurzen, fast nur Namen enthaltenden Schilderung der Chronica doch deutlich genug bezeichnet. Chenenias (Chenanja) war Vorsänger, der die Melodien des Gesanges angab und das Ganze leitete; die Harfner sangen ihm nach, die Psalterspieler fielen als Riepinisten ein und liessen die Melodie ein drittes Mal ertönen. Heman, Assaph und Hethan aber hielten die Masse mit rhythmisch gemessenen Cymbelschlägen im Takte und beisammen. Die Trompeter (die abgesondert genannt werden) bildeten ein besonderes, und zwar höher geachtetes Chor, es sind nicht Leviten, sondern Priester, welche vor der Lade des Herrn in die Trompete stossen. Sie wirkten beim Gesange und Spiel der Leviten nicht mit, sondern mochten in den Pausen und Absätzen der Levitenmusik mit dem Schmetterklange ihrer Instrumente einfallen. Der König selbst aber zog voran, gleichsam als Protagonist und ergoss sich nach Rhapsodenweise in begeisterten, improvisirten Hymnen, die er sich mit der Harfe selbst begleitete; während die Chöre der Sänger und die Trompeten mit ihm abwechselnd sich hören liessen.[3]) Mag die Musik wie immer gewesen sein, selbst die blosse Beschreibung dieser Anordnung lässt das Feierliche, festlich Jubelvolle des Aufzuges deutlich erkennen. Die geringe Zahl von zwölf Musikern für die Bundeslade genügte bald dem Könige so wenig, als ihr vorläufiger Aufstellungsort. „Siehe,"

1) II. Chron. XV. 16. 28.
2) I. Chron. XVI.
3) Pindar's Epinikien wurden in ähnlicher Weise vorgetragen.

sprach er zum Propheten Nathan, „ich wohne in einem Cedernhause und die Lade des Bundes des Herrn ist unter einem Zelte.“ Er fasste den Plan des Tempelbaues.[1]) Die Vorbereitungen in Baumaterial u. s. w. wurden getroffen, und das Personal für den Tempeldienst sehr zahlreich bestellt; so auch „viertausend Lobsänger des Herrn mit Saitenspielen, und David und die Obersten des Heeres sonderten ab zum Dienste die Söhne Assaph's und Heman's und Idithun's, die da weissagten auf Zithern und Harfen und Cymbeln, auf dass sie nach ihrer Zahl dieneten in dem ihnen übertragenen Amte. Von den Söhnen Assaph's: Zacchur und Joseph und Nathanja und Asarela, die Söhne Assaph's, unter der Hand Assaph's der da weissagte bei dem Könige. Von Idithun[2]) die Söhne Idithun's: Godolias, Sori, Jessaias und Hasabias und Mathathias, sechs, unter der Hand ihres Vaters Idithun, der auf der Harfe weissagete vor Denen, welche Dank und Lob sagen dem Herrn. Und von Heman die Söhne Heman's: Bukja, Mathanja, Usiel, Sebuel, Jerimoth, Hananja, Hanani, Eljatha, Gedalthi, Romamthi-Eser, Jasbekasa, Mallothi, Hothir und Mahesioth. Alle diese waren Söhne Heman's, der da Seher war mit Worten Gottes vor dem Könige, das Horn zu erheben, und Gott gab Heman vierzehn Söhne und drei Töchter. Alle waren vertheilet unter der Hand ihres Vaters, um zu singen im Tempel des Herrn mit Cymbeln und Harfen und Zithern im Dienste des Hauses des Herrn bei dem Könige, nämlich unter Assaph und Idithun und Heman. Es war aber ihre Zahl sammt ihren Brüdern, so im Gesange des Herrn unterrichteten, allesammt Meister, zwei Hundert und acht und achtzig. Und sie warfen das Loos über ihre Abwechslung im Amte, ebenso der Hohe wie der Geringe, der Lehrer wie der Schüler.“ [3]) Diese hebräische Tempelmusik unterscheidet sich von der gleichzeitigen ägyptischen durch den wesentlichen Umstand, dass die Musik damals in Aegypten bereits durchgängig von Frauenzimmern betrieben wurde, während in Jerusalem nur Männer dazu berufen waren, denn die drei Töchter Heman's, deren Namen nicht einmal genannt sind, werden offenbar unter dieser Schaar von Männern nur im Sinne einer Familiennotiz erwähnt. Dagegen ist anderwärts die Mahnung an Aegyptisches sehr stark. Wenn es z. B. im 68. Psalm heisst: „Voran gehen die Fürsten, sich anschliessend den Sängern, in der Mitte der paukenschlagenden Jungfrauen“, so findet man die Illustration dazu, einen Chor zierlicher Handpaukenschlägerinnen in einem

1) A. a. O. XVII. 1.

2) Quem multi cum Orpheo confundunt — sagt P. Athanas Kircher Musurg. I. Bd. S. 56.

3) I. Chron. XXIII. 5: XXV. 1—8.

thebanischen Grabe.[1]) Man sieht aus dieser Psalmenstelle, dass bei festlichen Aufzügen Jungfrauen in solcher Art mitwirkten, und die alte orientalische Sitte durch David's musikalische Institutionen und Reformen nicht beseitigt worden war. Wenn auch bei der Tempelmusik die Frauen und Töchter der Leviten nicht mitwirkten (sonst würden die biblischen Urkunden es sicher und anders erwähnen, als jene flüchtige Notiz von den drei Töchtern Heman's lautet), so gehörten doch schon zu David's Hofstaat auch Sängerinnen, man hatte für Frauenstimmen den besonderen Ausdruck: „Alamoth“, und wie jener Aegypter Ata nicht blos „Prophet“ ist, sondern auch „das Herz seines Herrn durch schönen Gesang erfreute“, so dienten Sängerchöre dazu, den Sängerkönig selbst und seine Hofumgebung zu erheitern. Als David den hochbetagten Gileaditer Berzelai an seinen Hof ziehen will, antwortete dieser ablehnend: „achtzig Jahre bin ich heut, haben denn meine Sinne noch Kraft, das Süsse vom Bittern zu unterscheiden, oder kann Speise und Trank noch deinen Knecht erlustigen, oder kann ich noch hören den Gesang der Sänger und Sängerinnen? Warum soll dein Knecht meinem Könige und Herrn zur Last sein.“[2]) Es ist dies um so weniger auffallend, als ja auch David selbst an den einfacheren Hof Saul's gezogen worden war, um als Sänger und Harfner den König zu erheitern.

Salomo, David's Sohn, tritt nun vollends als prachtliebender orientalischer Fürst auf. Daneben dringt der Ruf seiner Weisheit durch das ganze Morgenland, fremde Fürsten schliessen Bündnisse, oder kommen, wie jene Königin von Saba, um ihm Spruchräthsel aufzugeben und dafür seine Denksprüche und sinnreichen Witzspiele entgegenzunehmen. Handelsunternehmungen in ferne Länder werden mit glücklichem Erfolge unternommen, die Flotten von Ezion Geber bringen aus dem Lande Ophir die Schätze Indiens mit, Silber wird vor der Menge Goldes gering gehalten, der Thron des Königs ist ein Weltwunder, seine Gärten haben nicht ihres Gleichen. Leider macht sich hier die orientalische Ueppigkeit auch in einem stark besetzten Harem geltend. Ein so glänzender Hof brauchte natürlich seine Hofmusiker: „ich schaffte mir Sänger und Sängerinnen, die Lust der Menschenkinder, Becher und Gefässe zum Weinschenken, ich übertraf an Gütern alle die in Jerusalem gewesen sind, ich sah in Allem Eitelkeit.“[3]) Man hat in der Dialogform des Hohenliedes ein dramatisches Schäfergedicht finden wollen, das bei Salomo's Vermählung mit der

---

1) Rosellini, mon. civ.
2) II. Sam. XIX. 35. Berzelai's ganze Antwort zeigt, dass hier nicht von Tempel-, sondern von Hof- und Tafelmusik die Rede ist.
3) Pred. II. 8—11.

Tochter des Pharao von jenen Hofsängern wirklich als Singspiel aufgeführt worden sei.[1]) An sich ist es gleich dem gewissermaassen ähnlichen Idyll der Inder, „Gitagowinda“ des Jajadewa, einem Schäferspiele nicht unähnlich; wenigstens in diesem Geiste gedacht, und Palestrina hat den Dialog jener lieblichen Dichtung als Wechselgesang für die Chöre gesetzt, zu dem Liebender und Braut ganz gut dramatisch agiren könnten. Aber Theater und dramatische Vorstellungen widerstrebten dem Sinne der Hebräer zu sehr, als dass jene Annahme haltbar wäre. Herodes erregte durch sein zu Jerusalem nach römischem Muster errichtetes Theater bei den Altgläubigen das grösste Aergerniss[2]), und noch die Talmudisten verabscheuen das Theater auf das Stärkste; so bezieht Rabbi Simeon ben Paki die Worte des ersten Psalmens „wohl dem der nicht sitzt wo die Spötter sitzen“ auf die Besucher des Schauspielhauses.

Der von David angeregte Bau des Tempels wurde unter Salomo vollendet, die Einweihung mit grosser Pracht gefeiert. Als die Bundeslade in das Allerheiligste unter die Flügel der Cherubim gesetzt worden und die Priester herausgegangen aus dem Heiligthum, da standen an der östlichen Seite des Altars die Leviten und die Sänger, das ist: sowohl die unter Assaph waren, als die unter Heman und die unter Idithun, ihre Söhne und Brüder, bekleidet mit feiner Leinwand, und spielten zusammen auf Cymbeln und Harfen und Zithern, an der östlichen Seite des Altars stehend und hundert und zwanzig Priester bei ihnen bliessen die Trompeten. Also stimmten alle mit einander zusammen mit Gesang und Trompeten und Cymbeln und Saitenspielen und Instrumenten allerlei Art, und erhoben hoch ihre Stimme, dass weithin gehört ward der Schall.“ [3]) Der hier und schon zu David's Zeit genannte Vorsteher Assaph war selbst ein begabter Dichter, unter den Psalmen finden sich sehr schöne, die seinen Namen tragen. Die Zeit David's und Salomo's war die Blüthezeit der hebräischen Tempelmusik.

Nach Salomo's Tode erfolgte der verhängnissvolle Bruch; die Reiche Juda und Israel schieden sich. Zwischen die rivalisirenden Grossmächte Assyrien und Aegypten („das zerbrochene Rohr, das den in die Hand sticht, der sich darauf stützt“) eingeklemmt, war ihr Loos kein beneidenswerthes. Götzendienst, sinnlicher Cult der Aschera riss ein, mühsam von den Propheten bekämpft. Die David-Salomo'sche Tempelmusik gerieth in Verfall. Der Restaurator Hiskia war indessen bedacht, sie wieder herzustellen: „er bestellte

1) Forkel, Gesch. d. Musik, I. Bd. S. 112.
2) Josephus Antiq. XV. 8.
3) II. Chron. V. 12. 13.

auch die Leviten im Hause des Herrn mit Cymbeln und Harfen und Zithern, nach der Anordnung David's, des Königs, und Gad's, des Sohnes, und Nathan's, des Propheten; denn es war des Herrn Befehl durch die Hand seiner Propheten. Und die Leviten standen und hielten die Saitenspiele David's, die Priester aber die Drommeten — — — und Hiskia nud .die Obersten geboten den Leviten, den Herrn zu loben mit Worten David's und Assaph des Sehers, und sie lobten ihn mit grosser Freude und beteten an gebogenen Knies." [1]) Später kamen wieder Perioden des Götzendienstes. In diesen und den folgenden Zeiten wurde die Musik ihrem rein priesterlichen Berufe mehr und mehr entfremdet, und diente auch oft und insgemein bei Mahl und Wein zur geselligen Erheiterung: „wie ein Rubin in Gold leuchtet, so ziert Gesang das Mahl, wie ein Smaragd in schönem Gold, zieren Lieder beim guten Wein", ruft Sirach aus. Und anderwärts ermahnt er, man solle „die Musiker nicht stören, wenn man Lieder singet, nicht darein reden, sondern seine Weisheit für andere Zeit sparen". [2]) Indessen verlangte es die löbliche fromme Sitte, dass die Tafelgesänge aus Dankpsalmen und Lobliedern bestanden. Aber so altväterlich fromm scheint es doch nicht immer hergegangen zu sein. Die Propheten zürnen und eifern. „Wehe euch," ruft Jesaias, „die ihr früh aufstehet, euch der Trunkenheit zu ergeben, und spät bis in die Nacht trinket, dass ihr vom Weine glühet! Harfen, Leiern, Pauken, Flöten und Wein sind bei euern Gelagen, aber auf des Herrn Werk schauet ihr nicht und betrachtet die Werke seiner Hände nicht." [3]) Und Amos: „sie schlafen auf elfenbeinernen Betten und schwelgen auf ihren Lagern, essen Lämmer von der Heerde und Kälber aus dem Mastvieh, singen zum Klange der Harfe — und dünken sich mit ihrer Musik nicht geringer als David!" [4]) Auch Sirach hält es für nöthig zu warnen: „hüte dich vor der Sängerin, dass sie dich nicht mit ihren Reizen fange". [5]) Bei der Bestattung der Todten sang man besondere Klagelieder: „und ganz Juda und Jerusalem betrauerte ihn (Josias), am meisten Jeremias, dessen Klagelieder über Josias die Sänger und Sängerinnen alle wiederholen bis auf diesen Tag". [6])

Theologisirende Schriftsteller des vorigen Säculums können von der Vortrefflichkeit der seit beinahe zwei Jahrtausenden verschollenen hebräischen Musik nicht genug sagen, natürlich wissen

---

1) II. Chron. XXIX. 25—30.
2) Sirach XXXII. 7—9.
3) Jesaia V. 11. 12. Auch Hiob (XXI. 12) sagt: „sie halten Pauken und Harfen und freuen sich beim Klange der Pfeifen".
4) Amos VI. 4. 5.
5) Sirach IX. 4.
6) II. Chron. XXXV. 25.

sie so wenig etwas davon als ein Anderer.[1]) Die Melodien, nach denen die Juden heutzutage ihre Psalmen singen, geben keinen Anhaltspunkt, weil die deutschen, italienischen, spanischen u. s. w. Juden denselben Psalm nach untereinander völlig verschiedenen Weisen vortragen. Die Juden, so fest sie an dem Wesentlichen ihrer Nationalität und ihres Glaubens von jeher hielten, schliessen sich in allem Uebrigen mit wunderbarer Elasticität den Völkern an, unter denen sie seit ihrer Zerstreuung wohnen, sie bauten z. B. ihre Synagogen im gothischen, maurischen[2]) u. s. w. landesüblichen Style, ohne etwa architektonische Reminiscenzen aus Palästina eigensinnig festzuhalten. So mag auch auf ihren Gesang die übrige Musik des Landes nicht ohne Einfluss geblieben sein. Der besondere Umstand, z. B. dass die spanischen Juden ihren Gesang zwischen unseren Intervallen so auf- und abziehen, dass man ihn mit unseren Noten gar nicht darstellen kann, mag vielleicht von der arabisch-maurischen Musik mit ihren Dritteltönen herrühren. Freilich singen auch die italienischen Juden in dieser Weise. Die deutschen Juden dagegen singen in Weisen, die eine Verwandtschaft mit dem gregorianischen Choral haben und mitunter erhaben heissen dürften, wenn der Vortrag ruhiger, weniger bunt wäre. Dass die alten Hebräer eigene, von den fremdländischen wohl unterschiedene Weisen hatten, zeigt die Aufforderung der Babylonier an die Gefangenen „singet uns ein Lied von Zion“, und deren Antwort, „wie soll ich doch singen des Herrn Gesang in fremdem Lande?“[3]) Manche Psalmenüberschriften scheinen auf bekannte Melodien, nach denen der Psalm gesungen wurde, hinzudeuten, z. B. beim 56. Psalm „von der stummen Taube, unter den Fremden“, eine Bezeichnung, die mit dem Inhalte des Psalmens selbst in gar keinem Zusammenhange steht.[4]) Wenn Cle-

---

1) Man sehe jene Abhandlung: De excellentia musicae antiquae Hebraeorum, wo es z. B. heisst: „Quid nobilius, quid Hebraeorum musica excellentius? nulla antiquior — *ad creationem mundi exurgit usque.*“ Die Hebräer haben alle Instrumente erfunden: „profani multa habeant ex antiquis Hebraeorum instrumenta, quorum tamen fabulose ad suos tanquam ad deos retulerunt inventores. „Die Musik war sonder Zweifel wunderbar inspirirt: „quidni dicamus. quod idem spiritus qui inspiravit canticum inspiravit et cantum?“ Folglich war es eine mehr als menschliche Musik u. s. w. Die von einem Pastor Speidel (aus Waiblingen in Schwaben) 1740 herausgegebene Schrift „unverwerfliche Spuren der alten David'schen Singkunst u. s. w.“, worin dieser wackere Mann von hebräischen Pentachorden spricht (weil ja erst Guido von Arezzo das Hexachord erfunden habe!), ja, noch mehr, einen ganzen Psalm in alt hebräischem Geschmacke mit Diskant-, Alt-, Tenor- und Basssoli componirte, verdiente wohl einen Platz in dem von Lichtenberg für Bücher vorgeschlagenen Bedlam!

2) Die gothische Synagoge zu Prag, die (ehemalige) maurische in der Judia zu Toledo u. s. w.

3) Psalm 136.

4) Forkel, Gesch. d. Musik, I. Bd. S. 141. Auch Ps. 21 pro cerva matutina.

mens von Alexandrien die hebräischen Gesänge als der dorischen Tonart angehörig und als spondeisch bezeichnet[1]), so ist das nur ein anderer Ausdruck für ernst und feierlich — in demselben Sinne wie etwa wir sagen würden: choralmässig. Aus der Bezeichnung des 6. Psalmes *super octavam* folgert der Erklärer Aben Esra eine Melodie von acht Tönen[2]), wogegen der Rabbi Salomon Jarchi diese Bezeichnung nur auf die Begleitung eines Oktachords, eines achtsaitigen Instrumentes bezieht. Eine bemerkenswerthe Sache ist die Zusammenstellung der Alamoth mit den Scheminith, d. i. der Jungfrauenstimmen in der Octave mit den tieferen Männerstimmen. Es ist dieses freilich nichts Anderes als die einfache Verdoppelung der Melodie in der Octave, gleichwohl hielt der Orient diese Art von Gesang für etwas Eigenthümliches. — Es scheint diese Manier unter dem Namen der Magadisation und jenes zum Spiele in Octaven eigens eingerichtete Saiteninstrument, die Magadis, aus dem Orient nach Griechenland herübergekommen zu sein.

Wie die orientalischen Völker überhaupt, so besassen auch die Hebräer einen reichen Apparat an Musikinstrumenten, deren Namen wir theils aus den Büchern des alten Testaments, theils aus rabbinischen Schriften kennen, und die für die Schriftsteller des 17. und 18. Jahrhunderts ein um so weiteres Feld tiefgelehrter Untersuchungen gewährt haben, je weniger ihre eigentliche Beschaffenheit sicherzustellen ist und je schroffere Widersprüche sich in den alten Nachrichten darüber finden. Diese Widersprüche sind nur dadurch erklärlich, dass die alten Schriftsteller, welche meist diese Tonwerkzeuge nicht in der Intention einer Instrumentenkunde, sondern beiher nennen, im Ausdrucke so wenig genau sind. Aehnliche Ungenauigkeit und Willkür im Gebrauche der Namen herrscht, was die griechischen Instrumente betrifft, bei den griechischen und römischen Autoren. Selbst noch die mittelalterlichen Berichterstatter werfen die Namen der zu ihrer Zeit gebräuchlichen musikalischen Instrumente auf das Willkürlichste durcheinander, und noch heutzutage wenden wir ja z. B. oft ganz beliebig die Benennungen Clavier und Pianoforte synonym an. Ferner wurde augenscheinlich der Name älterer Instrumente auf verwandte, aber doch wesentlich verschiedene im täglichen Sprachgebrauche übertragen; daher kommt es denn, dass z. B. nach dem Schilte-Haggiborim das Nebel mit seinem weinschlauchartigen, also runden Körper und seinem „Halse" eine Art von Laute, nach den Nachrichten der Kirchenväter dagegen

1) Strom. VI.
2) Gerbert (de cantu., I. S. 5.) meint hiernach auf den Besitz der diatonischen Scala schliessen zu können, ohne jedoch diese Vermuthung in apodiktischer Weise auszusprechen.

ein dem heutigen arabischen Kanun, dem Santur u. dgl. ganz verwandtes quadratisches Instrument sein soll, lediglich Folge einer Namensmetastase.[1])

Man darf, wenn man sich auf Untersuchungen über hebräische Instrumente einlässt, diese Punkte nie ausser Acht lassen; ferner muss man insbesondere gegen die Nachrichten späterer jüdischer Schriftsteller, die in die Antiquitäten ihres Volkes überall Wunder und Zeichen hineinbringen möchten, misstrauische Kritik üben, wie denn z. B. Calmet in der langen Liste der 36 hebräischen Instrumente, welche nach dem Schilte-Haggiborim zu David's und Salomo's Zeiten üblich waren, vierzehn als entschieden falsch nachgewiesen hat.

Die Ehre, Erfinder der Musikinstrumente zu sein, muss man den Hebräern freilich absprechen. Lange vor Abraham hatte Aegypten seine Harfen, Lauten, Flöten u. s. w. und besassen die Aamu die Lyra. Das im Hebräischen für die Harfe übliche phönikische Wort „Kinnor" deutet den Weg, den dieses Instrument von Aegypten über Phönikien nach Palästina genommen, deutlich an. Das Kinnor wird schon in der Genesis als Erfindung Jubal's, jedoch nur im Allgemeinen als Repräsentant der Saiteninstrumente genannt, wie die Zusammenstellung „Kinnor und Ugabh" (Harfen und Pfeifen) deutlich zeigt. Das Instrument, welches David vor Saul spielt[2]), welches die trauernden Juden an die Weiden Babylons hängen[3]), ist das Kinnor. Hier drängt sich sogleich das Bild jener leicht tragbaren, leicht aufzuhängenden dreieckigen Harfen auf[4]), wie sie etwa zwei Jahrhunderte vor dem Auszuge Israels in Aegypten gebräuchlich wurden, auch den Assyriern eigen waren, und unter dem die Gestalt deutlich bezeichnenden Namen Trigonon „Dreieck", vermuthlich von den phönikischen Kypern, von Kition und Hamath, nach Griechenland kamen. Josephus nennt das Instrument *κινύρα* und sagt: es sei mit einem Plectrum gespielt worden[5]), womit die schon erwähnte Abbildung eines ähnlichen assyrischen Instrumentes sehr gut zusammenstimmt. Der heil. Hieronymus nennt es ungenau *Kithara*, und sagt: es

1) Der Verfasser des Briefes an Dardanus (angeblich der heil. Hieronymus) erklärt Nebel für einerlei mit dem Psalter: „psalterum, quod hebraice nablum, graece autem psalterium, latine laudatorium dicitur etc." Jenes dem arabischen Kanun nachgebildete mittelalterliche Instrument hiess in der That Psalter, und das daraus entstandene Hackbrett wird im Italienischen noch jetzt psalterio tedesco, deutsches Psalter genannt.

2) I. Kön. 16.

3) Ps. CXXXVI.

4) David hatte nach dem Schilte-Haggiborim die Gewohnheit sein Kinnor neben seinem Bette aufzuhängen, wo dann die Nachts durchstreifende Luft es gleich einer Aeolsharfe ertönen machte.

5) Antiq. Jud. VII. 10.



gleiche an Gestalt einem Delta Δ und sei mit 24 Saiten bezogen.[1]) Dieser bedeutenden Saitenzahl nach kann diese sogenannte Cithara nur die Harfe sein. Die eigentliche Cithara heisst im 91. Psalm Vers 4: „Hasur" und wird dort mit dem Nablum zusammen genannt, ist also etwas von Letzterem Verschiedenes. Auch das Buch der Makkabäer[2]) unterscheidet Nablum, Cithara und Harfe. Die Cithara war im Wesentlichen die griechische Lyra mit dem schildkrötenförmigen Resonanzkörper, wie aus einer vom heil. Augustin zum 149. Psalm gegebenen Erklärung deutlich wird[3]), kann also mit jenem vom heil. Hieronymus als deltaförmig bezeichneten, von ihm auch Cithara genannten Instrumente, nicht ein und dasselbe sein. St. Augustin setzt den Unterschied zwischen der Cithara und dem Psalter darein, dass jene den Schallkörper unten, dieses ihn oben habe. Uebereinstimmend sagt der heil. Hieronymus: der Unterschied zwischen Psalter und Cithara bestehe darin, dass das Psalter oben, die Cithara unten geschlagen werde.[4]) Dass der Resonanzkörper am Psalter oben angebracht war, würde mit den dreieckigen assyrischen Harfen und der gleichfalls dreieckigen Harfe, die Ptah im Tempel zu Dakkeh spielt, übereinstimmen, da bei diesen Instrumenten der Schallkasten wirklich oberhalb der Saiten angebracht ist.[5]) Aber das Psalter war, wie Hieronymus ausdrücklich bemerkt, viereckig, er findet in den vier Ecken ein Sinnbild der vier Evangelien, so wie in den 10 Saiten ein Symbol der 10 Gebote.[6]) Die vom heil. Hieronymus erwähnte gewöhnliche Bezeichnung des Psalters als „Polyphthongon" (Vielklang) scheint auf eine reichere Ausstattung besser zu passen. Varro nennt es „orthopsallium", ein gerade aufgestellt zu spielen-

---

1) Cithara quoque de qua in XLII. psalmo scriptum est „confitebor tibi in cithara" propriae consuetudinis apud Hebraeos est quum cordis XXIV. in modum Deltae literae, sicut peritissimi tradunt, componitur (ad Dardanum).

2) I. Maccab. XIII. 51.

3) Cithara lignum concavum tamquam tympano pendente testudine, cui ligno chordae innituntur, ut tactae resonent, non plectrum dico, sed lignum illud dixi convacum cui superjacent, cui quodammodo incumbunt ut ex illo cum tanguntur tremefactae et ex illa concavitate sonum concipientes magis canorae reddantur, hoc ergo lignum cithara in inferiore parte habet, psalterium in superiore.

4) Inter psalterium et citharam hoc interest: cithara deorsum percutitur, ceterum psalterium seorsum percutitur. Quod verbo vulgari dicitur polyphtongon hoc est ergo psalterium.

5) In dem Passionale der Aebtissin Kunigunde von St. Georg in Prag (jetzt in der dortigen Universitätsbibliothek) sieht man unter den Malereien einen Engel eine Art verkehrter Lyra, den Schallkörper oben, spielen. Da dieses Instrument sonst nicht vorkommt und das Manuscript erst dem 13. Jahrhundert angehört, so darf man diese Darstellung wohl nur als eine Phantasie des Malers ansehen.

6) Epist. ad Dardanum.

des. Instrument. So spielt es auf Orcagna's Gemälde im Campo santo zu Pisa wirklich jene Dame, und es war wohl das alte Psalter schwerlich, wie man es im Mittelalter der Schilderung des heil. Hieronymus zu Liebe abbildete[1]), ein blosser quadratischer mit zehn Saiten bespannter kleiner Rahmen (ohne Resonanzkörper, dessen Klang folglich nur sehr dünn, trocken und armselig sein könnte)[2]), sondern jenes aus Assyrien stammende, aus einem mit zahlreichen Saiten bespannten, viereckigen Schallkasten bestehende Instrument, welches den Griechen in den Spielarten Magadis und Epigonion bekannt war, als Kânun und Santur noch jetzt zum orientalischen, insbesondere arabischen Musikinventar gehört, als „Psalter" bis in's 15. Jahrhundert ein vorzügliches Instrument des damaligen Orchesters bildete, mit Hämmerchen geschlagen (statt mit den Fingern gerührt) noch jetzt bei herumziehenden musizirenden Bergleuten und bei den Zigeunern in Ungarn als „Hackbrett, Zimbal u. s. w." nicht ganz verschollen ist. Die Beschreibung im Dardanusbriefe, das Psalter gleiche einem viereckigen, mit zehn Saiten bespannten Schild, würde damit recht wohl zusammen stimmen. Hilarius versichert, es sei eines und dasselbe mit dem Nebel. Da finde sich freilich zurecht, wer da mag und kann. Dürfte man dem Schilte-Haggiborim und dem talmudischen Buche Aruchin unbedingt glauben, so hätten die Hebräer in ihrem „Minnim" das Clavier, und in ihrem „Neghinoth" die Violine besessen. Jenes Neghinoth war mit drei Saiten bezogen und soll mit einem Bogen von Rosshaar gestrichen worden sein. Diese Nachricht des Aruchin und Schilte-Haggiborim ist aber um so

---

1) Abbildungen solcher Instrumente finden sich in dem St. Emmeraner Codex, aus dem 10. Jahrhundert, dabei aber auch ein Instrument, in Gestalt eines gleichseitigen Dreiecks, mit 10 Saiten und der Beischrift „alii psalterium sic pingunt in modum Deltae litterae"; und ein ganz ähnliches mit 24 Saiten: cithara ut Hieronymo dicitur in modum deltae litterae cum XXIV cordis. Eine andere „cithara secundum quosdam" gleicht einem grossen lateinischen D und ist mit 10 Saiten bezogen. Nachbildungen enthielt der aus dem 12. Jahrhundert stammende Codex von St. Blasien, bei dem quadratischen Psalterium ist die Erklärung beigesetzt „psalterium deachordum in modum clypei quadrati". Vergl. Gerbert's De cantu etc., II. Thl. Taf. 23, 29 und 30. Natürlich haben diese einer mittelalterlichen Mönchsphantasie entsprungenen Gebilde keinen historischen Werth. Auch die bei Kircher (Musurgia I. Thl. S. 48) vorkommenden, bei Forkel und sonst copirten Abbildungen hebräischer Instrumente müssen wohl in das Gebiet der Phantasiegeschöpfe verwiesen werden. Aehnliche Phantome spuken übrigens schon einige Saecula lang herum. Man vergleiche die entsprechenden Bilder bei Virdung (1511), der, wie erzählt, die „instrumenta Hieronymi" gesehen hat „in ainem grossen bergamen buch", das sein „maister sälige Johannes de Zusato, Doctor der artzeney selb componiert und geschrieben hat." Aus Virdung nahm sie Prätorius u. s. w.

2) Wenn es nicht vielleicht doch ein nur unperspectivisch gezeichneter Schallkasten ist.

unverlässlicher, als sich dasselbe Instrument unter dem Namen Trichordon auch im Besitze der Griechen, und als *trifidium* auch im Besitze der Römer befunden haben soll. Die Schriftsteller und bildlichen Denkmale beider Völker enthalten aber nicht die mindeste Andeutung über ein mit dem Bogen gespieltes Musikinstrument. Auch das sogenannte Minnim[1]) soll eine kleine, mit dem Bogen gespielte Geige gewesen sein. Nach dem Schilte-Haggiborim gar ein schmaler länglicher, mit Stahlsaiten bezogener Kasten, dessen Saiten an eisernen Wirbeln gestimmt und durch Tasten, an welchen Gänsefedern befestigt waren, gespielt wurden. Dieses Minnim kommt blos im 150. Psalm, Vers 4, vor: „lobet den Herrn mit Pauken und Chören, lobet ihn mit Minnim und Pfeifen". Es scheint hier für „Saiteninstrument" überhaupt gebraucht zu sein.

Nach dem Schilte-Haggiborim gab es ein Instrument Schalischim, das von Holz verfertigt und mit drei Darmsaiten bezogen war, und — wie das Schilte-Haggiborim vorsichtig sagt — vielleicht mit einem Rosshaarbogen gestrichen wurde. Bartolocci erklärt Schalischim für den gemeinsamen Namen aller dreisaitigen Instrumente.[2])

Eben so unsicher ist die Beschaffenheit des sogenannten Machol. Kircher bildet es ohne Weiteres als Viola oder Guitarre ab[3]); Bartolocci erklärt, es sei gar kein Instrument gewesen, sondern bedeute so viel als Chor.[4]) Das Buch Schilte-Haggiborim beschreibt es als einen drei Finger breiten Reifen von Metall, zuweilen sogar von Gold oder Silber, innen mit kleinen Glöckchen behangen.

Eine Abart des Nebel wird unter dem Namen Asor oder Nebel-Nassor erwähnt, es soll ein länglich-viereckiges, mit zehn Saiten bespanntes Psalter gewesen und mit einer Feder gespielt worden sein.[5])

Bei dem Mangel verlässlicher Abbildungen und beglaubter Beschreibungen bleibt es eitle Mühe, über diese Instrumente in's Klare kommen zu wollen. Kein stärkerer Beweis, wie ungenau es selbst die gleichzeitigen Israeliten mit den Bezeichnungen nahmen, als dass die siebenzig Dolmetscher das Wort Kinnor bald *κιθάρα*, bald *κινύρα*, bald *ὄργανον*, bald *ψαλτήριον* übersetzten.

1) In Kircher's Musurgie, I. S. 48, als sechssaitige Laute abgebildet.
2) De mus. instr. Hebr. in Ugolini Thes. vol. XXXII. Seite 470.
3) Musurgia, Thl. 1. S. 48. „Cheli maiori, quam vulgo Viola Gamba vocant haud absimile."
4) De mus. instr. Hebr. XXXII. S. 32.
5) Blanchinus, De trib. instr. generibus. S. 35.

Diese Zithern, Psalter und Harfen waren die eigentlichen edeln, gottesdienstlichen Instrumente, wenn wir gleich in den Psalmen die Aufforderung lesen, den Herrn mit „Pauken“ oder mit „Pfeifen“ zu preisen.[1]) Den Kinnorspielern David's stand Assaph, den Nebelspielern Idithun vor. Nach Josephus bestanden die Cithara und Psalter im Tempel aus Electron.[2]) Unter Electron verstanden die Alten bald Bernstein, bald eine Metallcomposition von Gold und Silber. Von ersterem kann hier keine Rede sein, letzteres ist höchst unwahrscheinlich. Salomo liess solche Instrumente für den Tempel aus dem wohlriechenden Sandelholze verfertigen, welches seine Ophirfahrer mitgebracht.[3])

Zur festlichen Musik wurden die Instrumente mannigfach zusammengestellt. Nach dem Mischna war die gewöhnliche Zahl der Sänger und Instrumentenspieler je zwölf, die geringste Zahl der Harfen neun, wozu zwei Nebel kamen, bei grossen Festen wurde die Zahl der Harfen beliebig vermehrt und durch sechs Nebel begleitet. Hier fühlt man sich wieder lebhaft an altägyptische Sitte gemahnt. Nach dem Buche Erachin durften nie weniger als zwölf Leviten auf der Singbühne stehen; wohl aber mehr — „und ihre Zahl kann vermehrt werden in alle Ewigkeit“. Wenn aber Josephus (der freilich ein Jahrtausend nach Salomo schrieb) von 200000 Sängern, 40000 Harfen, 40000 Sistren und 200000 Trompeten, zusammen also von 480000 Musikern spricht, so ist wenigstens nicht abzusehen, wie diese Armee in einem Gebäude von den keineswegs kolossalen Dimensionen des Salomonischen Tempels Raum finden konnte, und wenn der weise König bei dem Geschmetter von 200000 Trompeten und dem Geklapper von 40000 Sistren nicht taub wurde, so hat er ohne Zweifel stärkere Gehörnerven gehabt als wir Anderen.

Unter den hebräischen Blasinstrumenten erscheinen zwei Flöten, die grössere Nekabhim, die kleinere Chalil. Die Septuaginta übersetzt Chalil mit αὐλός. Nach dem Gesange Deborah's war die Flöte in den alten Zeiten der Richter das Hirten-

1) Tacitus (hist. V. 5.) gedenkt der hebräischen Harfenmusik nicht, sondern der Pfeifen und Pauken: quia sacerdotes eorum *tibia tympanisque concinebant* hedera vinciebantur, vitisque aurea templo reperta, Liberum patrem coli, domitorem orientis, quidam arbitrati sunt, nequaquam congruentibus institutis, quippe Liber festos laetosque ritus posuit — Judaeorum mos absurdus sordidusque. Zu vergleichen: Die curiose Abhandlung des Plutarch: τίς παρὰ Ἰουδαίοις θεός. Plutarch erwähnt, dass sich die Juden bei ihren „Bacchusfesten“ kleiner Trompeten (σάλπιγξι μικραῖς) wie die Argiver bedienen, wozu Leviten auf Zithern spielen (κιθαρίζοντες). Ueberaus ergötzlich parodirt Cardinal Wiseman diese Art Gelehrsamkeit in seiner Fabiola durch eine Abhandlung des gelehrten Calpurnius über die Christen.

2) Antiq. VIII. 2.

6) II. Chron.

instrument.[1]) Wie bei den Phönikern und den Griechen war aber auch bei den Hebräern vorzugsweise die Flöte das elegische Instrument, das Instrument der Klage und daher bei Leichenfeierlichkeiten im Gebrauche: „Als Jesus in des Vorstehers Haus kam, und die Flötenspieler und das lärmende Volk sah, sprach er: weichet, denn das Mägdlein ist nicht todt, sondern es schläft.“[2]) Der Wittwer musste zum Begräbniss der verstorbenen Gattin mindestens zwei Flötenbläser miethen.[3]) In Aegypten vertraten ebenfalls, wie wir sahen, zuweilen Flöten die ganze Leichenmusik. Aber auch bei Hochzeiten wurde die Flöte verwendet, die Talmudisten hatten ein Sprichwort: „Flöten dienen entweder für eine Braut oder für einen Todten.“[4]) Die Worte Jesaias': „Da werdet ihr singen, wie in der geheiligten Festesnacht, und euer Herz wird sich freuen, wie wenn man ginge mit Flöten zum Berge des Herrn zu kommen“[5]) beweisen, dass es auch gebräuchlich war, Festreisen zum Heiligthume unter Flötenklang zu machen.[6]) Vielleicht war es jene Sackpfeife, welche bei den Kameeltreibern im Orient noch jetzt gebräuchlich ist.

Ein anderes bei dem Propheten Daniel erwähntes, angeblich flötenartiges Instrument ist die Maschrokita, welche der Verfasser des Traktates *de excellentia* etc. für eine Doppelflöte hält, die, wie wir wissen, in der That ein assyrisch-babylonisches Tonwerkzeug war, auch im alten Aegypten viel benutzt wurde, und also in dem zwischen beiden gelegenen Palästina wohl nicht unbekannt geblieben sein wird. Das Buch Schilte-Haggiborim nennt dieses Instrument Mastrachita und vergleicht es mit der Panspfeife oder mit einem Kamme, da die Pfeifen auf einem mit Leder überzogenen Kästchen standen. Nach Anderen hiess die Syrinx bei den Hebräern Huggab, dasselbe mit dem als Ugabh in der Genesis vorkommenden, allgemein „Flöteninstrument“ bezeichnenden Worte.

Zu einem förmlichen Wunderwerke wurde in der Phantasie der Talmudisten eine Art Orgel, genannt Magrepha, welche in den ersten christlichen Zeiten im Tempel zu Jerusalem aufgestellt war. Nach dem Buche Erachin liess sie hundert Arten von Klängen hören, obschon sie nur zehn Pfeifen hatte. Jede

---

1) „Was“ ruft die Prophetin dem Stamme Ruben zu, „seid ihr bei eueren Heerden geblieben, die Flöte der Hirten zu hören?“

2) Matth. IX. 23.

3) Maimonides, Comment. in Mishnajoth, IV.

4) Forkel, Gesch. d. Musik, 1. Bd. S. 127.

5) Jesaias XXX. 29. Eine ähnliche Stelle: I. Kön. 1. Kap. V. 40: „und die ganze Menge zog hinauf hinter ihm (Salomo) und das Volk spielte auf Flöten.“

6) Forkel, a. a. O. S. 136 weist auf den Gebrauch der Karawanen hin, ihren Zug von Musik begleiten zu lassen.

„Vertiefung“ oder Pfeife gab zehnerlei Klänge. Man hörte ihren Schall zehn Meilen weit; wenn sie gespielt wurde, konnten die Leute in den Strassen von Jerusalem einander nicht verstehen; gleichwohl war das Weltwunder so compendiös, dass die Kräfte eines einzigen Leviten genügten, es fortzutragen und zwischen dem Altare und Vorhof aufzustellen, und die ganze Länge desselben betrug nach dem Erachin eine Elle. Hieronymus, oder vielmehr der Verfasser des Briefes an Dardanus, schreibt davon sprechend: man habe den Schall bis auf den Oelberg gehört,[1]) was nichts weniger als unglaublich ist. Aber es ist problematisch, ob nicht eine grosse Kohlenschaufel gemeint ist, die auch Magrepha hiess, muthmaasslich eine Elle lang war, und nach gemachtem Gebrauche zwischen Altar und Vorhof zu Boden geworfen wurde, dass es in Jerusalem hell tönte und gewiss auch bis auf dem von der Tempelterrasse nur durch das schmale Thal des Kidron getrennten Oelberg zu hören war. Nach Pfeiffer[2]) war die Magrepha weder eine Orgel, noch eine Kohlenschaufel, sondern eine Pauke von sehr starkem Klange.

Ein Seitenstück zur Magrepha, von der man nicht weiss, ob sie eine Orgel, eine Pauke oder eine Kohlenschaufel war, ist das unter dem Namen „Maanim“ vorkommende Instrument, nach Einigen eine Geige, nach Anderen eine Trompete, nach Anderen ein Klingelinstrument, bestehend aus einem viereckigen Schallkasten, über den eine starke Darmsaite mit aufgereihten Metallkugeln gespannt war. Glocken- und Schellenwerkzeuge waren das Meziloth und das Tseltselim, dessen schallnachahmender Name eine gute Bürgschaft für seine Beschaffenheit ist.

Die Pauken, Toph, waren Handpauken, wie sie in Aegypten oft genug gemalt sind[3]) und waren, wie dort, das Instrument des Jungfrauenchores. Die geraden Trompeten, Chazozra oder Asosra wurden in der aus Aegypten mitgebrachten Form aus Kupfer, aus Holz oder gar aus Silber verfertigt, z. B. auf Befehl Salomo's für den Tempel. Auch im 4. Buch Moses 10. Kap. wird für die zwei zum Berufen der Gemeinde bestimmten Trompeten ausdrücklich Silber als Material angeordnet. Ihr Bild ist im Durchgange des Titusbogens zu Rom auf dem Basrelief aufbewahrt, wo die heiligen Gefässe des Tempels, der Schaubrodtisch, der siebenarmige Leuchter u. s. w. im Triumphe getragen werden.

---

1) In modum tonitrui incitatur, ita ut per mille passus sine dubio sensibiliter, aut eo amplius audiatur — sicut apud Hebraeos de organis quae ab Jerusalem usque ad montem Oliveti et amplius sonant.

2) In dessen 1779 veröffentlichter Schrift über die hebräischen Instrumente.

3) Damit stimmt die Beschreibung zusammen, welche Isidorius Hispalensis gibt — „in simile cribi“ — wie ein Sieb.

Sie waren (wie in Aegypten) Signalinstrumente: „mache dir zwei silberne Trompeten aus einem Stücke, die Gemeinde damit zu versammeln, wenn aufbrechen sollen die Lager. Und wenn du in die Trompete stössest, soll sich zu dir die ganze Gemeinde versammeln, vor der Thür des Zeltes des Bundes. Wenn du nur einmal blasest, sollen die Fürsten zu dir kommen, die Häupter der Gemeinde Israel's. Wenn aber länger und mit Absätzen der Schall erklingt, dann sollen zuerst aufbrechen die gen Morgen sind. Und wenn zum zweiten Male und auf ähnliche Weise die Trompeten erschallen, dann sollen aufbrechen die gen Mittag sind und also sollen auch die Uebrigen thun, wenn die Trompeten zum Aufbruche blasen. Wenn aber das Volk soll versammelt werden, soll der Trompeten Klang einfach sein und nicht in Absätzen erschallen. Die Söhne Aaron's, die Priester sollen mit den Trompeten blasen und das soll ein ewig Gesetz sein in eueren Geschlechtern. Wenn ihr ausziehet zum Streit aus euerem Lande gegen Feinde, die gegen euch streiten, sollt ihr schmettern mit den Trompeten und also wird euer gedacht werden vor dem Herrn, euerem Gott, dass ihr entkommt den Händen euerer Feinde." [1]) So auch als das von Nebukadnezar zerstörte Jerusalem unter häufigen Angriffen der Feinde wieder gebauet wurde, da „jeglicher der da baute, mit dem Schwerte umgürtet war — und sie baueten und bliesen die Trompeten" — Nehemia aber sprach zu ihnen: „wo ihr immer den Schall der Trompeten höret, da laufet zu und zusammen, unser Gott wird für uns streiten!" [2])

Auch bei frohen und festlichen Gelegenheiten tönten die Trompeten: „wenn ihr ein Freudenmahl habet, oder Festtage, oder Neumonde, sollt ihr mit den Trompeten blasen, zu eueren Brandopfern und Friedopfern, dass sie euch zum Gedächtniss vor euerem Gott seien." [3]) Und „auch der erste Tag des siebenten Monats soll euch ehrwürdig und hochheilig sein, keine Dienstbarkeit sollt ihr an demselben thun, denn es ist der Tag des Klanges und der Trompeten." [4]) Nach dem alten jüdischen Gewohnheitenbuche war die Zahl der Trompeten nie unter zwei, nie über hundertzwanzig. [5]) Neben den Trompeten gab es Hörner: Schofar stark gekrümmt, Keren mit geringerer Biegung. Das sind die Widderhörner, die Posaunen, deren Schall das Sabbat- und Jubeljahr ankündigte: „auch sollst du mit der Posaune blasen, im siebenten Monat, am zehnten Tag des Monats zur

1) 4. Buch Moses, Kap. 10.
2) Esdra, Kap. 4.
3) 4. Buch Moses, Kap. 10. V. 10.
4) 4. Buch Moses, Kap. 29.
5) Letztere Zahl gibt auch Chron. II. 5. Kap. V. 12 an.

Zeit der Versöhnung in euerem ganzen Lande." [1]) Die sieben Posaunen des Halbjahres waren es, vor denen die Mauern Jericho's stürzten. [2])

Den kriegerischen Trompeten Israel's tönten endlich im Jahre 66 n. Chr. die Trompeten der römischen Legionen des Titus entgegen. Am 11. Juli des Jahres 70 n. Chr. hörte das tägliche Opfer im Tempel zu Jerusalem auf, am 17. August wurde der Tempel selbst erobert, geplündert, verbrannt; der alte Tempeldienst nahm ein Ende, der letzte Rest der alten David'schen Tempelmusik ging unter, Jerusalem fiel und das Volk wurde in alle Länder zertreut.

---

1) 3. Buch Moses, Kap. 25. v. 9.
2) Josua, Kap. 6.

Drittes Capitel.

Die Musik der mohamedanischen Völker.

Derjenige Zweig der semitischen Völkerfamilie, welcher in dem auf die Hebräer und Phönizier folgenden Zeit in der Geschichte die grösste Bedeutung erlangte, war der geistreiche, feurige und ritterliche Stamm der

Araber,

welcher die südwestliche grosse Halbinsel zwischen dem persischen Meerbusen und dem rothen Meere bewohnt und durch den in seiner Mitte entstandenen Islam für den ganzen Orient so überaus wichtig geworden ist, der seine eigenthümliche Cultur, Schwert und Alkoran in der Hand, über ganz Aegypten und die afrikanischen Küstenländer am Mittelmeere trug, in Spanien eindrang und erst nach Jahrhunderte langen harten Kämpfen (711—1493) zurückgedrängt werden konnte, nicht ohne eigenthümliche Spuren seines langen Besitzes zurückzulassen. Die Märchenpracht des Alhambra, die orientalisch-phantastischen und dabei so würdigen Moscheenbauten Kairos, die Schriften arabischer Aerzte und Philosophen, die Dichtungen arabischer Dichter legen Zeugniss für die Begabung dieses merkwürdigen Volkes ab. Am Hofe Hakem II. zu Toledo bildete sich im 10. Jahrhunderte jene Gesellschaft der Vierzig, jene Akademie, welche in ihren Versammlungen orientalisches Wohlleben mit wissenschaftlichem Forschen so geschickt zu vereinigen verstand. Vieles aus der arabischen Cultur ist direct und indirect der Cultur der europäisch-christlichen Völker zu Gute gekommen. So danken wir (wie wir weiterhin sehen werden) zwar nicht unsere. Instrumentalmusik, aber doch einen Theil unserer Musikinstrumente den Arabern. Die Musik bildete sich bei ihnen in eigenthümlicher Weise aus, und ihre Musiktheorie steht an spitzfindiger Scharfsinnigkeit der verwickelten

altgriechischen Musiklehre nicht nach, sie ist eigentlich noch schwieriger, weil sich in ihr die richtigen Anschauungen der musikalischen Grundgesetze in allerlei phantastisches, orientalisch überschwängliches Rankenwerk verlaufen, gerade wie im Alkoran erhabene Ideen der Religion und Sittlichkeit von allerlei phantastischen Märchen, im Geschmacke von „tausend und einer Nacht“, fast zur Unkenntlichkeit überwuchert werden.

Die antike Welt schrieb den Arabern manche nicht unwichtige musikalische Erfindung zu, was wohl nicht von den wandernden, kriegerischen, dem Raube geneigten Hirtenstämmen, die für Künste des Friedens nicht viel Zeit übrig hatten, sondern von den handeltreibenden, städtebewohnenden, reichen Insassen des sogenannten glücklichen Arabien, die selbst luxuriösen Lebensgenuss nicht verschmähten, zu verstehen sein möchte.[1]) So soll nach Julius Pollux das Monochord, welches in der griechischen Musiklehre eine so grosse Rolle spielt, eine Erfindung der Araber sein, so dass also der „Kanon“ oder Qânon der Araber, jener saitenbezogene Schallkasten, obschon nach seinem Namen griechischer Abstammung, doch bei seiner Annahme durch die Araber gleichsam in seine Heimat zurückgekehrt wäre, von wo sein Ahn, das Monochord, einst nach Griechenland gewandert. Indessen ist der Ursprung, wie deutliche Spuren zweifellos zeigen, vielmehr im alten Assyrien zu suchen. Merkwürdig ist die weitere Notiz des Julius Pollux, dass jenes dreisaitige Instrument, welches die Assyrer „Pandura“ nennen, eine arabische Erfindung sei. Bei den Assyrern, von welchen Julius Pollux, der Zeitgenosse des Kaisers Commodus, spricht, darf man natürlich nicht an das Volk des damals längst zerstörten Ninive, nicht an Tiglath-Pilesar und Senacherib denken — in der That zeigen uns die neuerlich wieder an's Tageslicht hervorgezogenen ninivitischen Sculpturen kein Instrument, welches jener lautenartigen dreisaitigen Pandura gliche, die sich unter dem Namen „Içitali“ und „Sewuri“ bei den Neugriechen bis auf den heutigen Tag erhalten hat. Auffallend ist es, dass die Araber ihre, diesem Içitali und Sewuri ganz ähnlichen Guitarren „Tanbur“ oder „Danbur“ nennen, was nur eine Buchstabenversetzung von „Pandur“ zu sein scheint. Martianus Capella schreibt die Erfindung der Pandura ausdrücklich den Aegyptern zu.[2])

---

1) Darüber zu vergleichen: Herodot, III. 127. 128. Diodor, III. 45. 46 und Strabo.

2) In der Hochzeit des Mercur mit der Philologie (Buch IX), sagt die Göttin: „Panduram Aegyptios attemptare permisi.“ Bemerkenswerth ist übrigens, dass bei anderen Schriftsellern dasselbe Instrument unter die Blasinstrumente gerechnet wird. So bei Cassiodor (bei Gerbert, script. I. S. 16) „inflatilia sunt, quae spiritu reflante completa in sonum vocis animantur, ut sunt tibiae, calami, organa, panduria et cetera

Eine arabische Flöte war zur glänzendsten Zeit des alten Griechenlands dort nicht nur bekannt, sondern sogar auch beliebt, wenigstens gedenkt Menander in einem Verse seiner Messenierinnen eines solchen Instrumentes.[1])

Auch der Sammler griechischer Sprichworte Zenobius erwähnt, dass die Araber, wenn sie Nachts ihre Heerden hüteten, um das Hirtenfeuer sitzend, auf einer langen Flöte abwechselnd bis Sonnenaufgang zu spielen pflegten, daher das griechische Sprichwort entstanden sei: „arabischer Flötenspieler“ (*Ἀράβιος αὐλητής*).[2]) Die Araber selbst haben noch heut ein aus uralter Zeit herrührendes Sprichwort: „singender als die beiden Heuschrecken Moaawijes.“ Der Amalekiterfürst Moaawije Ben Bekr hatte nämlich zwei Sängerinnen, die er seine zwei Heuschrecken zu nennen pflegte.[3]) Die Heuschrecke oder eigentlich Cicade galt bekanntlich im Alterthume wegen ihres hellen Schrillens für ein gesangreiches Thierchen. Zu Anfang des dritten Jahrhunderts n. Chr. lebte Dschodeima, König von Hiré, in dessen Geschichte gleichfalls eine Sängerin vorkommt, welche die Dichter Molik und Okail in die Wüste begleitete.[4]) Der arabische Schriftsteller Ibn Chaldun (gest. 1405 n. Chr.) erwähnt, dass die Araber schon vor dem Islam Poesie besassen; aber Musik spricht er ihnen ab, es seien Nomaden gewesen, denen Künste und Bildung fehlte, so dass ihr ganzer Gesang und ihre Musik in den Rufen bestand, womit sie die Kameele antrieben, daher ihre sogenannten Sänger auch Hadi, d. i. Treiber genannt wurden.[5]) Bei jenen rohen Hirtenstämmen (den Ismaeliten) äusserte sich also die Musikanlage in einer entsprechend rohen Weise, während die Könige (wie der weise Salomo sagt) sich „Sängerinnen, die Wonne der Menschen“, schafften, deren Kunst wir uns wohl höchst einfach und dürftig vorzustellen haben, und während in den reichen Küstenstrichen des glücklichen Arabiens, in den Weihrauchländern der Himjariten, in der Stadt Saba, deren

---

hujusmodi.“ Und bei Isidorus Hispalensis, einem Schriftsteller des 7. Jahrhunderts (a. a. O. S. 22) heisst es fast wörtlich, so wie bei Cassiodor: „secundo divisio est organica in his quae spiritu reflante completa in sonum vocis animantur ut sunt tubae, calami, fistulae, organa, pandora et his similia instrumenta.“ Dagegen figurirt bei Prätorius (Sciagraphia Taf. XVII. Fig. 1) und in der Vorrede Heinrich Albert's zu seinem „poetisch-musikalischen Lustwäldlein“ die Pandura schon wieder als Saiteninstrument: „auf einem Instrumente aber, oder Clavicymbel (wie auch Laute, Bandoer), weil der Ton einer gerührten Saiten sehr bald verfällt und schwach wird, ist vonnöten, dass mit Aufhebung der Finger u. s. w.“

1) *ἀράβιον ἄρ ἐγὼ κεκίνηκα αὐλόν.*

2) Hammer-Purgstall's Vorrede zu Kiesewetter's „Musik der Araber“ S. XI.

3) und 4) a. a. O.

5) Kiesewetter a. a. O. S. 10.

Tempel mit vergoldeten und mit massiv silbernen Säulen prangten, die gewinnreichen Handel treibenden, und folglich üppigen Einwohner, von deren Luxus und Behagen alte griechische Nachrichten sprechen[1]), allem Anscheine nach ihre Musik, deren sie wohl so wenig entbehrt haben werden, als die übrigen Culturvölker des Alterthums, der Musik des benachbarten Aegyptens conformirt haben mögen. Nach Fresnel[2]) deuten die erhaltenen Reste der Himajaritischen, von dem Arabischen ganz verschiedenen Sprache auf Verwandtschaft mit der Sprache eines anderen Handelsvolkes, der Phöniker. Auch jene Gold- und Silbersäulen erinnern an phönikische Tempelpracht. Man darf sich also wohl Sitte, Lebensart und folglich auch die Musik phönikischer Art ähnlich denken, so dass die himjaritische Musik als ein Mittleres zwischen ägyptischer und phönikischer Tonkunst (die übrigens selbst unter einander ihre Beziehungen hatten) zu denken wäre.

Endlich trat Mohamed als der Prophet Allahs auf, er reinigte die Kaaba von den Bildern jener Urotal und Alilat und wie die alten, wilden, blutigen Götter seines Landes alle hiessen, und gab seinen Landsleuten den Koran, der ihnen das Paradies öffnen sollte, und das Schwert zur Bezwingung aller Völker, die sich weigern sollten, die neue Lehre willig anzunehmen. Mohamed, selbst ein Dichter, dessen Phantasie sich bei den Schilderungen von Himmel und Hölle zu ungeheuerlichen Visionen entzündete, trat in seinem Koran kunstfeindlich auf. Gleichwie der Gläubige kein geschnitztes oder gemaltes Bild verfertigen sollte, damit es nicht etwa am jüngsten Tage von ihm eine Seele begehre, so sollte er auch Poesie und Musik meiden. Aber schon unter den Omajadischen und Abassidischen Kalifen gab es einzelne, die Freunde der Tonkunst waren und selbst Melodien erfanden; Frauen fürstlichen Stammes zeichneten sich als Sängerinnen aus; gesangkundige Sklavinnen wurden zu hohen Preisen gekauft, und Dichter, Sänger und Musiker konnten an den reichen, glänzenden Kalifenhöfen guter Aufnahme sicher sei. Echt orientalisch ist der Zug, dass es vorzugsweise Frauen waren, welche sich durch Spiel und Gesang auszeichneten und selbst wieder Schüler bildeten. Eine Menge Namen aus dieser Zeit werden von den arabischen Schriftstellern Ali von Ispahan und Abdul-Kadir genannt.[3]) Nur unsittlich wirkende Musik verbiete der Prophet, meinten

---

1) Agatharchides von Knidos.

2) Fresnel: Journal Asiatique 1837 lettre V. Vielmehr Sprachverwandtschaft mit den Habessiniern Afrikas. Anm. d H.

3) Kosegarten: Alii Ispahanensis liber Cantilenarum magnus, und Hammer-Purgstall im 91. Bande der Jahrb. d. Litteratur. Kosegarten zählt 112 Namen auf, Hammer-Purgstall nennt nach Abdul-Kadir noch zweiundzwanzig.



die haarfein unterscheidenden Commentatoren und Ausleger des Alkoran.[1]) Geschickte Sänger erlangten an den Kalifenhöfen selbst eine Art Einfluss. Harun al Raschid wurde durch den Sänger Ishac el Mashouli mit Lautenspiel und Gesang umgestimmt, als er seine Geliebte Maride, die ihn beleidigt hatte, strenge strafen wollte. Er verzieh, und belohnte natürlich den Musiker so überschwänglich, als man es von einem Kalifen nur immer erwarten durfte. Als die Araber die Lehre des Propheten annahmen, kannten sie vorläufig neben der halbsingenden Declamation ihres Alkoran, welche sie Taghir nannten, nach Ibn Chaldun's Zeugniss nichts als ihre alten rohen Wüstenlieder. Jenen grossen Umschwung ihrer Cultur hatte die im 7. Jahrhundert n. Chr. gelungene Eroberung Persiens bewirkt. Muhamed hatte, als der sassanidische Perserkönig Khosru Nuschirvan den Brief zerriss, worin ihn der Prophet zur Annahme des wahren Glaubens ermahnte, den Sturz des Perserreiches verkündet und seinen Schaaren den Besitz des berühmten weissen Palastes von Ktesiphon und seiner Schätze versprochen. Zum wilden Jubel der Wüstensöhne glückte die Eroberung.

Persien

aber bewahrte die Ueberlieferungen altassyrischer Cultur. Schon unter Darius und Xerxes hatte es sich als den Erben Assyriens angesehen[2]), und die Palastanlagen zu Persepolis mit ihren Terrassen, ihren Flügelstieren an den Pforten u. s. w. erinnert so sehr an die ninivitischen Paläste von Khorsobad und Kujundschik, dass über diesen Punkt so wenig ein Zweifel sein kann, als darüber, dass Persien trotz der grossartigen Plane und culturanbahnenden Ideen des grossen Alexander die griechischen Bildungselemente nicht in sich aufnahm. Die Traditionen alter asiatischer Sitte blieben an dem Hofe der Sassaniden fortlebend. Der Sassanidenhof hatte seine eigene Musik[3]), im asiatischen Geschmacke, wie die merkwürdigen Felsenreliefs von Tak-i-Boston noch heute zeigen. Bei Jagden und Wasserfahrten musizirten ganze Orchester auf eigenen Tribünen oder in den Luftschiffen. Unter den Sagen, die sich an den Namen des Khosru-Parviz, des Gemahls der berühmten Schirin knüpfen, kommen auch Erzählungen von wunderbar begabten Sängern vor, „deren Stimme an Süssigkeit den Gesang der Nachtigall übertraf.“ Besonders war es der Sänger Barbud, dessen bezaubernder

1) Es existiren eigene Schriften über diese Frage. So „Das Buch des Gesanges und des Nichterlaubtseins desselben, vom Richter Ebut-Taib Ahmed ben Abdallah el Taberi“ und ein Traktat Birgelis „über Gesang, dessen Achtung und die Nothwendigkeit den Kanzelredner anzuhören“ u. a. m.

2) Der Krieg gegen Griechenland im 5. Jahrhundert v. Chr. wurde völkerrechtlich durch diese Auffassung motivirt.

3) Wahrscheinlich griechische Musik, vgl. S. 344, 432. Anm. d. H.

Musik kein Herz zu widerstehen vermochte. Als Khosru, von seinem Vater Hormazd verbannt, in tiefe Schwermuth verfiel, erschien ihm im Traume sein Grossvater Nuschirvan der Gerechte. „Was trauerst du, mein Sohn“, sprach er; „sei ohne Sorgen, denn es werden dir vier Dinge zu Theil werden, deren jedes so viel werth ist, wie die Herrschaft über Iran. Für das Ross, dass du verloren hast, wirst du zwei andere erhalten, deren Name sein wird Schäbdiz (dunkel) und Gülgun (rosenfarb). Die Nägel deines Lieblingsharfners sind abgenützt, du sollst für ihn zwei andere haben, denen nichts in der Welt gleichkommt, und welche Barbud und Nekisa heissen werden. Die dritte Gabe soll ein Maler sein, trefflicher als Mani von Chin; die vierte Gabe aber Schirin, die schönste der Frauen, deren Schönheit die Sonne verdunkelt“ u. s. w.[1]) Als die Araber das Reich überflutheten, wo man den Besitz zweier Sänger der Herrschaft über Iran gleichschätzen konnte, waren sie gerade gebildet genug, dass sie den im weissen Palast gefundenen Kampher (der den Kerzen beigemischt zu werden bestimmt war) statt Salz gebrauchten, und dass der Kalif Omar den berühmten gold- und edelsteindurchwirkten, ein Paradies darstellenden Teppich, ein in seiner Art bedeutendes Kunstwerk, als Beute für seine Krieger in Stücke schnitt. Aber mit überraschender Schnelligkeit nehmen die Wüstensöhne die ihnen homogene orientalische Cultur des besiegten Landes an, ja, sie überholten im Laufe der vier Jahrhunderte, während welcher sie es beherrschten, ihre Lehrmeister. Die Tonkunst, die sie von den Persern annahmen, bildeten sie reich und so sehr aus, dass sie ihrerseits Lehrer der Perser werden konnten. Persische und arabische Musik gingen fortan wie zwei neben und in einander fliessende Ströme dahin, und die Kunstgeschichte vermag es daher auch nicht wohl, sie von einander getrennt zu betrachten. Persische Sänger wanderten an den Hof der Kalifen, einer davon, Namens Naschid, ein Sklave des Abdallah ben Djafer lehrte in Medina persischen Gesang, verschmähte es aber auch nicht dort den arabischen zu lernen.[2]) „Die Araber“, sagt Ibn Chaldun, „bildeten sich nach persischem Geschmacke — Bagdad war damals der Mittelpunkt der guten Musik und seine Gesänge bilden noch heute (d. i. 1400 n. Chr.) das Vergnügen der guten Gesellschaft.“ Unter den Abbasiden, meint Ibn Chaldun, habe die Tonkunst durch die grossen Meister Ibrahim Mehdi, Ibrahim Mossuli, dessen Sohn Ishak und dessen Enkel Hamae, die glänzendste Höhe der Vollkommenheit erreicht. Schon im 8. Jahr-

1) Das persische Manuscript, in dem diese Geschichte erzählt wird, befindet sich im britischen Museum.

2) Kosegarten a. a. O. S. 10.

hundert trat el Chalil (gest. 786 n. Chr.) mit einem „Buch der Töne“ als Schriftsteller über Musik auf, ihm folgte el Kindi (st. 862 n. Chr.), der allein nicht weniger als sechs Werke über Musik schrieb (über Composition, über die Ordnung der Töne, über den Rhythmus, über musikalische Instrumente, über die begleitende Musik zu Gedichten, und eine Anleitung zur Musik überhaupt). Sein Schüler, der Arzt und Philosoph Ahmed ben Mohammed ben Mervan es Serchasi (starb 899 n. Chr.), hinterliess ein „grosses“ und ein „kleines“ Buch über Musik und eine „Einleitung in die Wissenschaft der Musik“. Es gehörte nach arabischer Ansicht zu dem Wissen eines grossen Philosophen, der Musik kundig zu sein; viele arabische Weise legten daher ihre tiefsinnigen Speculationen darüber in eigenen Schriften nieder — so Thabit ben Korra (st. 900 n. Chr.), Abubekr ibn Badschè (st. 918 n. Chr.), Ibnol Heisem, der Arzt (st. 1038), der ein Werk über die Einwirkung musikalischer Melodie auf die thierischen Seelen schrieb, der berühmte Arzt Avicenna, der in seiner ‚Schifa‘ (Heilung) auch von Musik spricht, vor Allen aber der hochgerühmte Philosoph Alfarabi und der neben ihm als grösster Theoretiker anerkannte Schaffieddin. Zu Kairo lehrte um 1344 der Soffi und Rechtsgelehrte Mohammed ben Issa ben Assah ben Kerinsa Ebu Abdallah Hossameddin ben Fetheddin el Hamberi in öffentlichen Vorlesungen über Musik, schrieb auch ein Werk „der ersehnte Zweck in der Wissenschaft der Töne“.

Die musikalische Theorie dieser Weisen bildet ein sehr merkwürdiges, eigenthümliches System, von dem es freilich problematisch bleibt, ob es erst den Arabern seine Entstehung dankt, oder ob es Trümmer eines früheren asiatischen Tonsystems enthält, in welch' letzterem Falle aber sicherlich bedeutendere Züge von Verwandtschaft mit der Musik der Griechen, deren wenigstens theilweiser asiatischer Ursprung nicht wohl zu bezweifeln ist[1]), aufzufinden sein müssten. Die alt-arabische Tonleiter gleicht allerdings jener griechischen, welche die Griechen selbst nach einem asiatischen Gau benannten, der tiefen phrygischen (hypophrygischen). Es ist die natürliche diatonische Scala, die jedoch ihren zweiten Halbton statt ihn zwischen die siebente und achte Stufe zu setzen, vielmehr zwischen der sechsten und siebenten Stufe anbringt, folglich des Leitetons entbehrt.
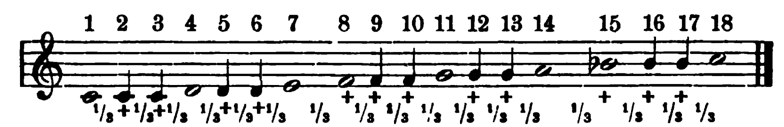
Die arabische Theorie theilt diese Tonleiter entweder in zwei Gruppen, von vier Tönen und von fünf Tönen, d. h. in das Tetrachord *D, E,* ♯ *F͡, G* und in das Pentachord *G, A, H͡, c, d* (eine Eintheilung, die in dem ganz richtigen Gefühle ihren Grund hat,

1) Vielmehr umgekehrt, s. S. 344, 432. Anm. des Herausgebers.

dass kraft der kleinen Septime nicht der erste und letzte Ton der Scala, sondern der Mittelton, die Quarte, der eigentliche Grund- und Hauptton ist), oder es wird eine Eintheilung in zwei verbundene Tetrachorde gemacht, welche sehr folgenreich geworden ist, indem sich durch die Fortsetzung dieser Tetrachorde von selbst ein Modulationskreis bildete, der durch den Quintenzirkel fortschreitend alle Töne und Halbtöne berührt und sie alle zur Geltung bringt.

Das System der verbundenen Tetrachorde, die nach der Tonart der Oberquarte leitende kleine Septime (*Trite synemmenon*) findet sich auch in der griechischen Musik.

Die gewonnenen Töne reihen die arabischen Theoretiker in solcher Weise aneinander, dass ihre Octave 17 Dritteltöne umfasst, der Ganzton nämlich in drei gleiche Theile zerfällt, so dass (wenn man in Ermangelung anderer Zeichen für die erhöhten Töne das unter die Note gesetzte Zeichen + gelten lassen will) die Eintheilung der Octave, von *C* an gerechnet, folgende ist



Die Zwischentöne werden aber nicht als Erhöhungen des tieferen oder Erniedrigungen des höheren Tones, also nicht als etwas unseren Kreuz- und *b*-Tönen Analoges, sondern als **selbständige Töne** angesehen, welche die arabischen Schriftsteller mit fortlaufenden Zahlen bezeichnen.[1])

Man wird bemerkt haben, dass die Araber die Stelle unserer zwei Halbtöne in der Scala nur für Dritteltöne rechnen. Der weise

1) In Westphals griechischer Metrik, zweite Auflage Band 2 1886 heisst es S. 64: „Mit der Hellenisirung Asiens unter den Diadochen Alexanders ist auch die musische Kunst der Griechen im Oriente einheimisch geworden. Es steht fest, dass am parthischen Hofe griechische Tragödien mit griechischer Musik, mit griechischen Sängern aufgeführt wurden. Plut. Crass. 33. Auch die Nachfolger der Arsaciden, die Sassaniden, liessen in gleicher Weise der musischen Kunst der Griechen ihre Pflege zu Theil werden, und als späterhin die ersten Kalifen von dem Hofe der neupersischen Herrscher ihre Musiker und Sänger erhielten, da waren die letzteren zugleich die Verbreiter griechischer Musik, die bis dahin seit der Zeit der macedonischen Occupation im Oriente sich forterhalten hatte. Den Beweis dafür gibt das arabische Notensystem. Ich werde bei einer anderen Gelegenheit näher auf dasselbe einzugehen haben; hier sei nur so viel bemerkt, dass das arabische Notensystem mit seinen sogenannten Dritteltönen nichts Anderes ist als eine Umschreibung des griechischen Notenalphabetes in arabische Buchstaben in der Weise, dass jedem griechischen *γράμμα ὀρθόν*, *ἀνεστραμμένον* und *ἀπεστραμμένον* vom tiefen *g* an aufwärts je eine Trias arabischer Buchstaben vom Anfange des arabischen Alphabetes an entspricht.

Fakir Dschany-Muhammed-Essaad meint in seinem philosophischen in persischer Sprache abgefassten Werke Achlak Dschelaly: „ein Tonverhältniss, welches nicht der Scala der organischen Stimmung des Menschen entspricht, kann kein Gegenstand unserer Betrachtung werden.“ Indessen kennt die arabische Theorie noch kleinere Intervalle, genannt Lahani, welche wieder in grössere, kleinere und mittlere eingetheilt werden. Für die musikalische Praxis haben sie wohl nie eine Wichtigkeit gehabt, so wenig wie bei den Griechen die verwandten „Schattirungen“ der Tongeschlechter[1]), oder bei uns die subtilen Distinctionen Chladni's oder Kirnberger's. Die höhere Octave ist die genaue Wiederholung der tieferen. — Das ganze Tonsystem umfasst 40 Dritteltöne, nämlich zwei Octaven zu je 17 und in der dritten noch fünf Dritteltöne, so dass die erste Octave mit 1, die zweite mit 18, die dritte mit 35 beginnt, und mit 40 endet. Die Töne werden entweder, wie schon vorhin bemerkt, mit den entsprechenden Zahlen bezeichnet, in der diatonischen Scala aber entweder nach den Buchstaben des arabischen Alphabets[2]) „alif, be, gim, dal, he, wau, zain“, oder mit den Namen der persischen Zahlen: „jeg, du, si, tschar“ bezeichnet.

Der tiefste Ton, der Ton der leeren Saite des Monochords, heisst der „rechte Ton“, der Hauptton, der Ton an sich. Die Töne sind theils consonirend, theils dissonirend. „Ein Ton“, sagt Dschany-Muhammed-Essaad, „ist ein mit einer gewissen Dauer erscheinender Klang. Wenn ein solcher mit dem erforderlichen Grad von Höhe oder Tiefe wiederholt wird, ohne jene Wirkung hervorzubringen, welche der Harmonie eigen ist, so gehört er nicht in das Gebiet der musikalischen Wissenschaft, deren Aufgabe sich auf Töne solcher Eigenschaft beschränkt, dass deren Intervalle in Absicht auf Höhe und Tiefe oder das Intervall zwischen denselben, mit Rücksicht auf die Zeitdauer ein harmonisches oder ein dissonirendes Verhältniss hervorbringt. Das erste nennt man Harmonie, das andere Melodie. Wenn nun zwei Töne genommen werden, welche an Höhe und Tiefe verschieden sind, wird der Unterschied zwischen denselben nothwendig ein Verhältniss ergeben, welches entweder ein harmonisches oder ein dissonirendes ist; denn wenn der Unterschied ein Verhältniss wirklicher Gleichheit oder einer Aehnlichkeit der Wirkung nach zeigt, so ist es Harmonie, wenn nicht, so ist es eine Dissonanz. Unter wirklicher Gleichheit ist aber zu verstehen, wenn das Maass des Intervalls gleich ist dem kleineren, welches der Fall sein kann,

---

1) Doch vgl. oben S. 296 ff. Anm. des H.
2) Die Buchstaben Alif u. s. w. dienen den Arabern und Persern zugleich als Zahlbezeichnungen. Anm. des H.

wenn das eine das Doppelte des anderen ist, wie 4 und 2, oder 6 und 3, dies nennt man Diapason (Octave)."[1]) Und **Mahmud Schirasi** sagt in seinem Tractat „Dürret et Tadsch (die Perle der Krone)": „die edelste der Consonanzen ist die Verdoppelung" d. i. die Octave. Zur Feststellung dieser Verhältnisse bedienten sich die Gelehrten, insbesondere der diesen Gegenstand gründlich behandelnde Abdolkadir ben Isa der gespannten Saite, die nach gewissen Mensuren (Messel geheissen) eingetheilt, und hiernach die Quantität der Intervalle berechnet wurde. Es waren vorzüglich die persischen Theoretiker, die hieran vielen Scharfsinn verwendeten.[2]) Neben der Octave gilt den arabischen Musikgelehrten auch die Quarte als consonirend, die Quinte finden einige bedenklich. Die Terzen gelten für nicht harmonisch. Je leichter das arithmetische Verhältniss zweier Töne fasslich ist, desto vollkommener wird die Consonanz. Man bekommt vor dem Scharfsinn und der ernsten Forschung der persisch-arabischen Theoretiker Achtung, wenn man solchen Aussprüchen begegnet.[3]) Die geordnete Zusammenreihung der Töne gibt die Tonarten (**Makamat** — in der einfachen Zahl **Makamet**). Solcher **Makamat** oder Haupttonarten gibt es nun zwölf. Hier beginnt freilich der Geist unserer weisen Orientalen zu schwärmen und jenes wunderliche Combinationssystem, das uns in Hindostan wieder begegnen wird, wird in der umfassendsten Weise zur Anwendung gebracht. Mit Zuhülfenahme der sogenannten **Thabaku** entsteht eine ungeheure Zahl von Tonarten oder eigentlich Scalen, für deren Construction kein anderes Gesetz und kein anderer Grund zu finden ist, als die Möglichkeit, jene 17 Dritteltöne verschieden zu combiniren. Doch bringen die sogenannten stehenden, unbeweglichen Töne in dieses fluctuirende Durcheinander eine Art Halt und Festigkeit. Die Octave fassen nämlich die arabischen Musikgelehrten ganz richtig als die Verbindung eines Tetrachordes mit einem Pentachord auf. Der erste und vierte Ton des Tetrachords,

---

1) Dies Alles nach der Doctrin der Griechen s. oben S. 162 ff. Anm. des H.

2) Die sehr verwickelte Lehre vom „Messel", die uns um so verwunderlicher dünkt, als sie mit unserer Monochordeintheilung eine gewisse Analogie hat, und dennoch davon gründlich verschieden ist, findet sich sehr gut erläutert in Kiesewetter's Musik der Araber S. 24—37. „Wir vergleichen," sagt der genannte Autor, „den klingenden Theil der Saite gegen den unteren, gedeckten stummen Theil, und drücken das Verhältniss beider zugleich mit dem Nenner und Zähler eines gewöhnlichen Bruches aus. Nicht so die Orientalen. Sie schätzen den klingenden Theil der Saite an und für sich selbst nach einem Maasse, welches sie eben in dem klingenden Theile der Saite suchen und finden. Dieses Maass wird in der Kunstsprache ihrer Theorie das Messel genannt." Wer sich gründlich belehren will, nehme das citirte Werk zur Hand.

3) Alles ist den alten griechischen Musik-Theoretikern entlehnt. Anm. des H.

der (erste) vierte und fünfte Ton des Pentachords, oder, wie wir sagen würden, die erste, vierte, siebente und achte Stufe der Tonleiter sind unveränderlich; dagegen der zweite und dritte Ton im Tetrachord wie im Pentachord veränderlich.[1]) Im Tetrachord, oder wie sie es nennen, in der ersten Thabaka statuiren sie durch abwechselnd combinirte Erhöhungen des zweiten und dritten Tones um ein oder zwei Drittel Tonhöhe sieben Veränderungen, im Pentachord auf gleiche Weise zwölf Veränderungen, wobei inconsequenter Weise der unveränderliche siebente Ton doch auch einige Modificationen erleidet.[2]) Da nun die Tonleitern daraus in solcher Weise zusammengesetzt werden, dass jeder einzelnen von den sieben ersten Thabaka nach einander die zwölf zweiten Thabaka angehängt werden, so entstehen durch dieses, allerdings mechanische Verfahren 84 Tonleitern oder Octavenumläufe, aus denen zwölf unter dem Namen von Tonarten oder Makamat hervorgehoben wurden. Eine dieser Tonarten (Newa) entspricht so ziemlich unserer absteigenden Mollscala, eine andere (Uschak) der sogenannten mixolydischen Tonleiter des Mittelalters, d. i. der Durscala mit kleiner Septime. Dagegen kommen aber auch Missbildungen vor, wie die Tonart Zirefkend $\bar{d}$ × $\bar{c}$ × *h h* × *g g f* ♯ *d d*[3]) und andere ähnliche.

Die sechs ersten Combinationen der ersten Thabaka in Verbindung mit den sechs ersten Combinationen der zweiten Thabaka (in denen beiderseits analoge Erhöhungen vorkommen, z. B. dass der dritte Ton im Tetrachord und ebenso der dritte Ton im Pentachord um $^1/_3$ Ton oder der zweite und dritte Ton im Tetrachord und Pentachord um $^2/_3$ Ton erhöht ist) geben die ersten sechs Haupttonarten Uschak (die Liebenden), Newa (Klang), Buselik (wie der persische Schriftsteller Mahmud von Amud angibt nach einem Lieblingssklaven des arabischen Königs Schetad also genannt), Rast (die rechte oder gerade — recta — Tonart), Irak (Name Arabiens), Isfahan (bekanntlich die ältere Hauptstadt Persiens). Die symmetrische Anordnung der Erhöhungen in diesen sechs Tonarten zeigt noch immer eine Art System, eine, wenn auch nicht auf die Naturgesetze im Tonreiche, so doch wenigstens auf eine verstandesmässige consequente Operation gegründete Combination der Tonfolgen — aber in den folgenden sechs Haupttonarten wird uns auch dieser Trost geraubt, und wenn der arabische Autor des Buches „der blühende Baum“ von der ihm unbekannt gebliebenen Tonweise Isfahan mit echt orientalischer

1) Also *D e* ♯ *f G a h C D.*
2) Selbst dies ist griechisch vgl. oben.
3) × bedeutet hier die Erhöhung um $^1/_3$ Ton, ♯ um $^2/_3$ Ton. Die Versinnlichung in den uns geläufigen Tönen ist hier und überall nur annähernd richtig.

Resignation sagt: „Gott kennt sie", so bleibt uns auch nichts Anderes übrig, als in diesen Spruch einzustimmen, wenn wir uns lange vergeblich abgemüht haben, den Grund zu finden, warum z. B. gerade diese und keine anderen Tonfolgen der sechsten Combinationsklasse die Ehre hatten, zu den Tonarten Rehawi (Stadtname, wo Pythagoras übernachtend diese Tonart erfunden haben soll) und Büsürg (der grosse) erlesen zu werden, oder welcherlei Gründe bei Feststellung der Tonarten Zirefkend (die kleine), Sengüle (Schelle), Husseini (Klaggesang auf Ali's Sohn der Märtyrer Hussein) und Hidjas (Gegend im steinigen Arabien) maassgebend gewesen sind. Die letztgenannte Tonart enthält nicht einmal acht Töne, sondern nur die folgenden sieben[1])

$$\bar{d}\ \bar{c} \times h \times g\ f \times d\ d.$$

Wo möglich noch willkürlicher sehen die sechs Awasat oder „Schalltöne" aus, Schehnas, Maje, Selmek, Newruus, Girdanje und Guwascht — Combinationen von fünf bis zu neun Tönen, welche, mit Ausnahme des einer chromatischen absteigenden Scala nicht unähnlichen Girandje, sämmtlich Bruchstücken von Melodien gleichen, freilich von sehr barocken und unschönen Melodien. Und da nun z. B. Schehnas so viel bedeutet wie der „Königsschmeichler", Girandje „der Tanz", Newrus „der neue Tag", so hat es allen Anschein, als seien diese Formeln aus alten Liedermelodien, deren Texte in den Namen dieser Awasat anspielend angedeutet sind, abstrahirt und als ständen sie zu den Haupttonarten in einem ähnlichen Verhältnisse wie etwa die alten Formeln des kirchlichen Psalmengesanges in sogenannten Tropen (*primus tonus sic incipit — sic mediatur — et sic finitur etc.*), welche auch Melodiefragmente sind, zu den die eigentlichen Tonarten vorstellenden Kirchentönen. Bemerkenswerth ist auch, dass nur die Benennungen Uschak, Buselik, Irak Rohawi und Hidjas arabisch sind, Husseini einem Eigennamen nachgebildet ist, die übrigen Tonartenbezeichnungen aber der persischen Sprache angehören. Wenn also nicht die Tonarten selbst, so rühren doch ihre Namen muthmaasslich von den späteren persischen Theoretikern her. Aus den Tonleitern werden dann erst wieder kleinere Viertonreihen herausgeschnitten, welche Mer heissen. Aus der Octave ergeben sich ihrer fünf (das erste, zweite u. s. w. Mer), je nachdem man von der Prime, Secunde u. s. w. zählt, bis zur Quinte, welche der Stammton des fünften und letzten Mer ist. Diese Tetrachorde sollen, nach Angabe der arabischen Autoren, die Entstehung der Tonarten erklären und ihre Zusammensetzung rechtfertigen, es ist aber nicht recht einzusehen wie.

1) Aehnlich die von Aristides Quistil überlieferten enharmonischen Scalen „der ganz Alten".



Gleich den Namen der Tonarten sind auch die Namen der rhythmischen Hauptformen bezeichnend: der „schwere" und der „leichte Strick", der „Pflock" und das „Zwäckchen". Sie konnten nur bei einem Volke entstehen, bei dem Strick und Pflock, zur Spannung der Zelte, wie zum Anbinden der edeln Rosse dienend, hochwichtige Besitzthümer sind. Der sogenannte lange Strick ist eine einfach gesetzte Länge, der kurze Strick eine doppelt genommene Kürze, der Pflock Kürze und Länge verbunden, das Zwäckchen zwei Kürzen und eine Länge.[1]) Die Rhythmik (Ikaa) ist ein gemeinsames Besitzthum der arabischen Musik und Poetik. Die Metrik, welche damit im genauesten Zusammenhange steht, reducirt sich auf die denkbar einfachste Lehre, der Vocal oder die mit einem Vocal endende Sylbe ist ein kurzer oder „bewegter" Laut, die Sylbe dagegen, welche mit einem Consonanten endigt, ist ein langer oder „ruhender"[2]) Laut. Die Länge ist (genau wie in der antiken Metrik) gleich einer doppelt genommenen Kürze. Aus diesen Längen und Kürzen werden nun jene rhythmischen Füsse des Strickes, des Pflockes u. s. w. combinirt, und die Combination dieser Füsse ergibt ihrerseits rhythmische Hauptschemata — Versmaasse, wie man sie nennen muss — von zwei bis zu 22 verbundenen Längen und Kürzen, für welche die Araber eigene syllabische Formeln und zum Theil eigene Benennungen haben, z. B. das Versmaass „Reml" besteht aus dreierlei verschiedenen Combinationen des leichten Strickes und des Zwäckchens, ein jedes zweimal genommen.[3]) Der gedehnteste Rhythmus ist der sogenannte erste schwere, er besteht aus folgender Combination: Pflock zweimal, Zwäckchen; leichter Strick, Zwäckchen[4]), und kann doppelt genommen werden, wodurch er bis auf 32 Schläge kommt; denn die Länge gilt zwei Schläge, die Kürze einen Schlag. Das Grundmaass der Dauer für alles dieses bildet die Zeit (taasif, tewid), die von der kürzesten (ganz ähnlich dem in der antiken griechischen Rhythmik sogenannten *Chronos protos*) bis zur fünffachen Dauer steigt. Die einfache, kürzeste Zeit ist wenig gebräuchlich, „denn" sagt Mahmud Schirasi, ein persischer Theoretiker aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts, „eine zu kurze Zeit

---

1) Also: –, ◡ ◡ (Pyrrhichius), ◡ – (Iambus), ◡ ◡ – (Anapäst).

2) Hier scheint die Aristoxenische Anschauung von der Ruhe oder Stätigkeit des Tones zu Grunde zu liegen. Vgl. Aristoxenus, übersetzt von R. Westphal, S. 222, doch ist jene Auffassung hier anders gemeint als in der betreffenden Stelle der ersten Aristoxenischen Harmonik.

3) Die Formeln dafür sind:

mŏf- | tăĭlŏn | mōf | tăĭlon
tēn | tēn | tĕnĕtēn | tĕnĕtēn |
făălā- | tōn | făălā- | ton

4) ◡ – | ◡ – | ◡◡– | – | ◡◡– |
mefa - ilon failon mof - tailon.

ist der Melodie schädlich, weil der zweite Ton schon eintritt, ehe noch der erste ausgeklungen hat". Die fünffach genommene Zeit, obschon der weise Al-Farabi[1]) sie noch billigt und als das höchste zulässige Maass bezeichnet, kommt auch nur wenig in Anwendung, „weil sich" (wie Mahmud Schirasi meint) „die Erinnerung des ersten Tones verliert, ehe der zweite eintritt", was für die verklingenden Töne der arabischen Lauten und Mandolinen allenfalls als eine nicht unrichtige Bemerkung gelten mag, aber für Flöten, Schalmeien und andere Instrumente, die den Ton gleichmässig zu halten vermögen, oder für den Gesang keinen Sinn hat. In jenem fest bestimmten Zeitmaass haben die Araber also etwas, das an den *integer valor notarum* der mittelalterlichen Mensuralmusik erinnert. Die Zeiten sind entweder gleich (hesedj) oder überschiessend (motefaszil muszil oder mofeszal), je nachdem sie mit den die Längen und Kürzen bestimmenden Schlägen völlig zusammenfallen, oder dass sich auf die Schläge ein Ueberschuss von Zeiten ergibt. Was Mahmud Schirasi darüber lehrt, klingt allerdings unfasslich genug; wenn er aber sagt, dass drei Schläge zwischen zwei Zeiten, vier zwischen drei Zeiten, fünf zwischen vier Zeiten umfasst werden können, fühlt man sich lebhaft an die Proportionenlehre der Mensuralmusik gemahnt, wo durch ähnliche Verhältnisse zwischen dem gleichbleibenden Schlag und der Notengeltung Mannichfaltigkeit und eine beschleunigte oder verzögerte rhythmische Bewegung erzielt wurde.[2]) Ein Arzt Abul Kasim Abbas Ibn Firnaz, der im 9. Jahrhunderte in Andalusien lebte, soll nach der Versicherung des Geschichtsschreibers Al-Makkari ein Instrument zur Bestimmung des musikalischen Zeitmaasses erfunden haben, welches „al minkalah" genannt wurde.[3])

---

1) Vgl. Westphal, Griechische Rhythmik, 3. Aufl., S. 94, wo die aus einer vollständigeren Handschrift des Aristides übersetzte Stelle des Al-Farabi mitgetheilt ist.

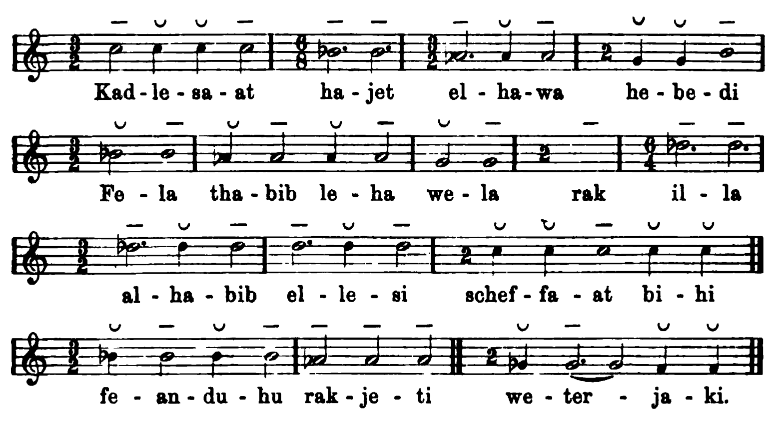
2) Die Stelle Mahmud Schirasis lautet nach v. Hammer-Purgstall's wörtlicher Uebersetzung (mitgetheilt bei Kiesewetter Seite 50) also: „Die überschiessenden Schläge beobachten entweder den Cyclus, so dass drei Schläge die zwei überschiessenden in sich fassen, oder die drei anderen fassen zwei Zeiten in sich, so dass der zweite Cyclus einen Schlag mit dem ersten gemein hat, und die vier Schläge sind über die drei Zeiten überschiessend, und ebenso die vier. Alle diese Arten sind aber ausser Gebrauch, weil sie zu schwierig sind und die Composition verderben: man nennt sie motefaszil muszil. Die zweite überschiessende nennt man mofeszal, und dieses beobachtet entweder der Cyclus oder nicht — dieses letztere wäre verwerflich, jenes hingegen umfasst drei Schläge zwischen zwei Zeiten, oder vier zwischen drei Zeiten, oder fünf zwischen vier, oder sechs zwischen fünf Zeiten.

2) Kiesewetter weist (S. 54) auf das Metronom hin. Ob das „al minkalah" irgendwelche Aehnlichkeit mit dem Apparate Mälzel's hatte, muss freilich dahingestellt bleiben. Einen Taktmesser könnte man es schon darum nicht nennen, weil bei dem Combinationsprincip jener arabischen

Entwickelte sich die Musik der Araber, nachdem diese von Persien dazu die Anregungen her erhalten, in so ganz eigenthümlicher und in ihrer Art reicher Weise, so geschah zu Anfang des 10. Jahrhunderts ein merkwürdiger Versuch, an die Stelle des bereits Gewonnenen die antike griechische Musiklehre zu setzen, ein Versuch, der an den Bestrebungen der Hellenophilen des 16. Jahrhunderts gegenüber der europäisch-abendländischen Musik ein Seitenstück findet. Als Reformator trat auf der berühmte Philosoph, der zweite Aristoteles, wie ihn die Bewunderung der Araber nannte, der „Scheich", der grosse Meister, dessen Ruhm auch in's christliche Europa herüberdrang, wo ihn die mittelalterlichen Schriftsteller als „Alpharabius" citirten — jener schon genannte Farabi oder Alfarabi — oder eigentlich mit seinem ganzen Namen Ebu Nassr Mohamed Ben Tarchan el-Farabi, geboren in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts zu Farab (Otrar), gestorben um das Jahr 950. Alfarabi, ein vielseitiger, reicher

---

Metrik von einem gleichmässigen Takte keine Rede sein kann. Einen interessanten Beleg dazu gibt in der That ein in der Tonart Husseini stehender rhythmischer Gesang von Abdolkadir ben Isa, der von Kiesewetter als „vielleicht einzige Probe einer Originalmelodie der alten Schule" mitgetheilt wird, und der als ehrwürdige Antiquität auch hier eine Stelle finden möge.



Etwas von dem emphatisch deklamatorischen Tone dieses alterthümlichen Gesanges und von seiner ganzen Art, sich innerhalb einiger Töne gleichmässig zu bewegen, lebt, wie mich dünkt, in den mahomedanischen Ritualgesängen noch heute fort, wozu freilich Schnörkeleien und Gurgeleien jeder Art kommen. Man vergleiche weiterhin die Proben davon. Urthümliche religiöse Gesänge (den gregorianischen Kirchengesang nicht ausgenommen) haben alle einen gewissen verwandten Zug untereinander, der Grund liegt wohl darin, dass das religiöse Gefühl eine gleichartige Grundlage der verschiedensten Völker- und Cultusformen und dem Menschen überhaupt angeboren ist.

Geist, von tiefer Gelehrsamkeit und grossem Scharfsinn, war unter anderem auch ein genauer Kenner des Griechischen, mit den Schriften des Euklid und Aristoxenos vertraut, und nebstbei als trefflicher Lautenspieler auch in der praktischen Musik wohl erfahren. Er fand in der Musik seiner Landsleute viel Irriges und schrieb sein berühmtes Buch über Musik ganz im Sinne der alten griechischen Autoren, so dass er für die Tonarten sogar die alten griechischen Benennungen beibehielt, das System der Tetrachorde annahm u. s. w. Er theilt die Musik, nach griechischer Weise in theoretische und praktische ein und definirt sie fast wörtlich so wie Aristides Quintilianus, als Kenntniss des vollkommenen Gesanges und was dazu gehört. Auch seine Definition des Rhythmus als „Aufeinanderfolge der Töne in durch Verhältnisse begrenzten Zeiten“ ist ganz im Geiste der griechischen Theoretiker gedacht. Aber bei aller Verehrung für den „Meister“, und ungeachtet ihn die arabische Sage zum musikalischen Wunderthäter und Zauberer gemacht hat — Alfarabi drang mit seiner Reform nicht durch. Wie die Musikschriftsteller des Alterthums gerne Pythagoras nennen, so lieben es die arabisch-persischen Musikschriftsteller, ihren verehrten Alfarabi zu nennen, aber auch nur zu nennen; denn seinen hellenisirenden Theorien bleiben sie fremd und was auf den ersten Anblick verwandt scheint, zeigt sich bei genauerer Prüfung gründlich verschieden. Die arabische Musik war bereits allzusehr entwickelt und in allzu lebenskräftiger weiterer Entwickelung begriffen, als dass sie, die ein wesentliches Bildungselement der Nation geworden, durch einen Machtspruch hätte beseitigt und ein fremdes an ihre Stelle gesetzt werden können. Nur gewisse astronomische Träumereien über die Beziehung der Töne auf Planeten, Himmelszeichen, Elemente u. s. w. scheinen unter griechischem Einflusse hervorgerufen und zwar unmittelbar durch Ptolemäus, dessen astronomisches Hauptwerk die Araber bekanntlich als „Almagest“ [1]) übersetzten, und der in seiner Schrift über Musik auch das vermeinte Verhältniss der Töne zu den Planeten u. s. w. behandelt.

Mit dem Anfange des 14. Jahrhunderts traten plötzlich zahlreiche persische Musikschriftsteller auf. — Einem geistvollen und lebhaften Volke angehörend, arbeiteten sie die arabische Musiklehre mit grossem Scharfsinne bis in's Spitzfindige hinein aus. Die Lehre von den Tonarten, die Rhythmik, die Bestimmungen der Tonverhältnisse wurden fein und sorgsam durchgebildet, besonders erfreute sich die Lehre vom Messel einer höchst fleissigen Bearbeitung und scharfsinnigen Behandlung, wobei unter anderm auch die bis dahin unter die Dissonanzen gezählte grosse und

---

1) d. i. „megistē astronomia“. Titel des Ptolemaeischen Werkes. Anm. d. H.

kleine Terz als Consonanz anerkannt wurde. Freilich war es vorzugsweise der mathematische, und, wenn wir es so nennen wollen, philosophische Theil der Musiklehre, dem die Perser sich zuwendeten, für die praktische Musik hatten also ihre Traktate, so viel Geist und Scharfsinn sie daran wendeten, doch nur mittelbar Nutzen und Brauchbarkeit. Bemerkenswerth ist es übrigens, dass der als Stifter der „persisch-arabischen Schule“ genannte Gelehrte Shaffieddin Abdolmumin Ben Fachir el Ormevi el Bagdadi[1]) von Geburt gar kein Perser, sondern ein Araber war. Sein unter dem Titel Schereffije bekanntes Buch (also genannt nach Scherefeddin Harun, für den es geschrieben war) konnte an Berühmtheit und Autorität mit dem Werke Alfarabi's wetteifern. An ihn schlossen sich die Perser Ebul Feredsch, Ali ben Hassan aus Ispahau (Verfasser des Buches: „Die Ergötzung der Könige und Vornehmen in dem Erkennen der Sängerinnen und der Musik), Musa Rustem Ben Seijar (Verfasser der Abhandlung „der Ausbund der Kreisläufe[2]) im Begehren der Geheimnisse“), der schon genannte Encyclopädist Mahmud Schirasi, Mahmud von Amul u. a. Auch in Spanien traten um diese Zeit nennenswerthe Musikschriftsteller auf — als: der Wesir Lissaneddin Ben el Chatib, der aus Alpuxarra gebürtige Mohamed ben Ahmed ben Habr u. a. Die persische Schule liess eigentlich nur vier Haupttonarten gelten: Uschak, Rast, Hussrini und Hidjas — alle anderen sollten sich auf diese vier zurückführen lassen; trotzdem blieben sie bei der alten Eintheilung der 12 Makamat und 6 Awasat; ja, sie bereicherten das System mit noch 24 sogenannten „Schaabè“ d. i. Zweigen, welche Ausschnitte und Fragmente aus den Tonleitern sind, und zum Theil aus nur wenigen Tönen bestehen. So bildet die erste und zweite Stufe, oder vierte und fünfte, siebente und achte Stufe der Tonart Uschak die Zweigtonart Dugjah u. s. w. Die merkwürdigste Zweigtonart ist Mahur, welche bis auf die etwas zu hohe Septime unserer Durscala gleichkommt. Ueberhaupt aber war die Schule an Distinctionen, Divisionen und Subdivisionen ungemein reich, und ihre „starken“ und „gelinden Gattungen“, die jede wieder in „ordnende, formende und färbende“ zerfallen, welche letztere wieder in „heftige, mässige und schwache“ subdividirt werden, wozu denn auch eine endlose Menge mikroskopisch fein bemessener Intervalle dienen muss, geben an Spitzfindigkeit den „Schattirungen“ der griechischen Theoretiker nicht das Geringste nach.[3]) Indessen war man einsichtsvoll und ehrlich genug, die praktische

---

1) Kiesewetter nennt ihn den „Zarlino der Orientalen“.

2) Ilm el edwar Kunde der Kreisläufe (d. i. Tonleitern) bedeutet so viel als Musik.

3) Kiesewetter, vgl. Anmerkung auf S. 438.

Unbrauchbarkeit solcher Feinheiten gewissermaassen anzuerkennen, wie schon aus dem Umstande erhellt, dass die Tonleitern durch eine Reihe ganz bestimmt vorgeschriebener Griffe auf der Laute für jede derselben erklärt werden, also eine bestimmte Tonhöhe für jede davon festgesetzt erscheint. Wichtiger war es, dass die persischen Theoretiker über die Art eine Tonart in die Quarte oder Quinte zu transponiren handelten — eine Operation, die den früheren arabischen Autoren fremd war. Durch die Transponirung in die Quarte oder Quinte verschwand das Wesentliche einer Tonart aber so wenig, als es bei den Kirchentönen der Fall ist, weil jenes Wesentliche nicht auf der Tonhöhe, sondern auf der Intervallenfolge beruhte.

Interessant ist es zu sehen, wie die Perser auch auf Ausdruck und Stimmung der Färbung Rücksicht zu nehmen anfangen. Dergleichen taucht in der Musikgeschichte überall auf dem Punkte auf, wo die Theorie des Tonmaterials ihre Arbeit zu etwas Rundem und Abgeschlossenem gebracht hat — freilich aber vorerst nur in den allgemeinsten Umrissen und Andeutungen. Als zu Ende des 15. Jahrhunderts die Theorie der europäisch-abendländischen Musik ein geordnetes Ganze heissen durfte, gab Franchinus Gafor den Tonsetzern (aber gleichsam nur beiher) den Rath, auch den Ausdruck zu beachten, „der Tonsetzer denke daran, den Gesang den Worten anzupassen, so dass, wenn vom Verlangen nach Liebe oder Tod oder von irgend einer Klage die Rede ist, er nach Art der Venetianer möglichst klagevolle Töne wähle und setze. Ein Gesang im vierten oder sechsten Tone, oder auch wohl im zweiten wird nach meiner Meinung dazu besonders tauglich sein, weil diese Töne etwas Abgespanntes haben, also eine solche Wirkung leicht hervorzubringen vermögen. Wo es sich um Worte des Zornes und heftigen Vorwurfs handelt, sind rauhe harte Töne angemessen, dergleichen man insgemein dem dritten und siebenten Tone zuschreibt. Worte des Lobes oder der Mässigung verlangen mittlere Töne, wie sich solche schicklich im ersten und achten Tone finden.“ 1)

Ganz ähnlich klingen nun die Lehren, welche die persischen

1) Studeat insuper cantilenae compositor cantus suavitate cantilenae verbis congruere, ut quum de amoris vel mortis petitione autquavis lamentatione fuerint verba, flebiles pro posse sonos (ut Veneti solent) prenunciet et disponat. Huic et plurimum conferre existimo cantilenam in quarto et sexto tono seu etiam in secundo dispositam, qui quidem toni, cum remissiores sint, noscuntur hujusmodi effectum facile parturire. Quum vero verba indignationem vel increpationem dicunt, asperos decet sonos et duriores emittere, quod tertio ac septimo tono plerumque solitum est ascribi. Verum laudis et modestiae verba medios quodammodo sonos expetunt, primo atque octavo tono quam decenter inscripta (Mus. pract. III. 15).

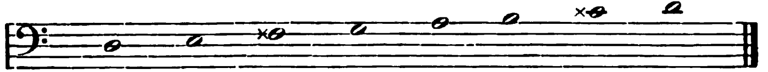
Theoretiker dem Tonsetzer geben. Wenn er ein Gedicht in Musik zu setzen habe, solle er es sich angelegen sein lassen, diejenige Tonart dafür auszuwählen, welche zu dem Inhalt der Worte am besten passt. Denn einige Tonarten erwecken in der Seele Tapferkeit, Lust und Fröhlichkeit, als Uschak, Newa und Buselik; sie passen daher vorzüglich für Türken, Aethiopier und die persischen Gebirgsbewohner. Rast, Newrus, Irak und Isfahan sind von ruhiger gemässigter Wirkung, daher eignen sie sich für Leute von ruhigerem Gemüthe, besonders für Bewohner gemässigter Landstriche. Büsurg, Rohawi, Zirefkend, Sengule und Husseini sind schwach, traurig und wirken abspannend.[1])

Bald nach der Periode der persischen Theoretiker tauchte ein neues Tonsystem auf, dessen Eindringen und Verbreitung in Persien durchaus räthselhaft erscheint — es ist das System der sieben ganzen und fünf halben Töne, wie es sich auch in Europa festgestellt hat und die Grundlage unserer Tonkunst bildet. Die Vermuthung Kiesewetter's, dass es im 13. und 14. Jahrhundert durch Missionäre oder europäische Gesandtschaften nach Persien verpflanzt worden sein möge, ermangelt wenigstens der positiven Bestätigung. Missionäre und Gesandte hatten im Orient schwerlich Zeit und Lust Musiklehrer abzugeben. Und hätten die Orientalen, welche eine eigene reiche Musiklitteratur aus der Feder ihrer berühmtesten Weisen und Gelehrten und eine bunte lebhaft betriebene Musikübung seit Jahrhunderten besassen, den Lehren der verachteten Ungläubigen Gehör geliehen? Freilich hat ein Theoretiker augenscheinlich zur Nachahmung des Cesolfaut, Delasolre u. s. w. der Solmisation die Namen Alif-mim-lam, Be-fin-sin, Gim-fad-dal u. s. w. zusammengesetzt.[2]) Glaubhafter möchte sein, dass neben der tiefsinnigen Arbeit der gelehrten Zunft in der Studierstube es die ungelehrten praktischen Musikanten, die wenig oder gar nicht geachteten Spielleute, welche ihrerseits auch wieder nicht Zeit, nicht Lust, ja nicht einmal die nöthige Bildung dazu hatten, die Traktate eines Schaffieddin und anderer Philosophen zu studieren, gewesen sind, welche, indem sie täglich ungenirt und kunstlos darauflos musizirten, Melodien nachspielten und neue erfanden, wie sie eben vermochten, auf dem Wege der Uebung wie von selbst auf den rechten Weg kamen und das Richtige wie zufällig fanden. Dieses Verhältniss der Tongelehrten und der Musikanten zeigt sich ja in sehr analoger Weise auch im mittelalterlichen Europa, und wie wir aus Glareanus wissen, besassen die Pfeifer und Geiger bereits die einfache Moll- und Durscala, während die Gelehrten noch stritten, ob es acht, zwölf

1) Kiesewetter a. a. O. S. 46.
2) A. a. O. S. 22.

oder fünfzehn Tonarten gebe.[1]) Nach Villoteau's Mittheilung bedienen sich die arabischen Musikanten in Aegypten nachstehender Tonleiter:

Rast. Dukah. Sikah. Girkeh. Navae. Husseini. Erak. Kirdan.



Die Töne der tieferen Octave werden durch den Zusatz Kab, die der höheren durch den Zusatz Gawab bezeichnet, z. B. Kab-el-rast, Kab-el-dukah u. s. w. Wird ein Modus auf eine andere Tonstufe transponirt, z. B. auf die dritte, so heisst dieses dann Rast des Sikah u. s. w. Jeder Ton heisst „Bordah“, dazwischen steht ein „halber Bordah“. Der Autor des „blühenden Baumes“ sagt: „ein halber Bordah steht zwischen einem Bordah und dem folgenden — wisse auch, dass der halbe Bordah, von dem wir eben gesprochen, die Hälfte eines Tones ist; das ist schwer mit der Stimme auszuführen, aber wenn man ein Instrument zu Rathe zieht, wird man die Richtigkeit erkennen, denn auf einem Instrumente kann man zwischen zwei Tönen zwei oder drei andere hervorbringen: begreife dieses, und du wirst auf gutem Wege sein.“[2])

Allein dieser in der That gute Weg führte weder den ausübenden Musikus, der sich über die Halbbildung einer im Grunde doch nur barbarischen Kunstübung nicht zu erheben vermochte, zum Ziele, noch den Theoretiker, der das glücklich Gefundene durch orientalisch-phantastische Auffassung trübte. Wie der Hindostaner in jedem Tone ein belebtes mythisches Wesen erblickt, so gestaltet sich der lebhaften Phantasie des Arabers der Zusammenhang der Töne zu dem Bilde eines Baumes, der aus der Wurzel sprossend sich in Aeste und Zweige theilt. Von der

---

1) Nempe de duodecim priscorum musicorum modis ut dignam tractationem nostrae aetatis hominibus ostendamus docemusque non temere initio horum librorum Dodecachordon hanc commentationem a nobis appellatam. Multis sane eruditis viris hac tempestate *παράδοξον* visum est cum de duodecim modis a nobis fieret mentio, qui ipsi octo dumtaxat norant, alii tres etiam sufficere clamitant, ut, re, mi, quemadmodum ludionum vulgus habet. (Dodecachordon II. 1.) — — quemadmodum hoc quoque tempore tibicines fidicinesque in usu habent. Sex enim modos: Ionicum, Hypoionicum, Lydium, Hypolydium, Mixolydium, Hypomixolydium in *ut* modulantur. Quatuor vero: Dorium, Hypodorium Aeolium, Hypoaeolium, et si addere licet Hypermixolydium in *re*. (ibid. II. 11). Das heisst mit anderen Worten: die praktischen Musikanten bedienten sich der Dur- und Mollscala ersterer von *C*, letzterer von *D* aus.

2) Villoteau, a. a. O. Die Zeichen ♯ und ♭ in der folgenden Darstellung sind nur andeutende Nothbehelfe.

Hauptwurzel Rast (*D*) gehen drei andere Wurzeln oder Stämme aus, die nächst angrenzenden Töne ♯*d*, *e*, *f*. Jeder dieser Stämme theilt sich in zwei Aeste (seine Ober- und Unterterz), so dass zu der Wurzel *d* die Aeste ♯*f* und *b*, zur Wurzel ♯*d* oder ♭*e* die Aeste *g* und *h*, zur Wurzel *e* die Aeste ♯*g* und *c*, zur Wurzel *f* endlich die Aeste *a* und ♭*h* gehören. Nach der aufsteigenden Reihenfolge geordnet, ergeben diese Töne die Reihe *e* ♭*d* ♮*d* ♭*ef* ♯*f g* ♯*g a b*, *h* das heisst die chromatisch aufsteigende Scala bis zu der nächsthöheren Octave. Jeder dieser Töne bezieht sich auf die Elemente, als den Grundstoff aller Dinge, auf die zwölf Himmelszeichen, die Planeten und die Tage und Nächte der Woche. „Die Verschiedenheit der Elemente", sagt der Autor des Blütenbaumes, „ist folgende und genau dieselbe ist auch die Verschiedenheit der vier Wurzeln. Das Feuer, als das erste der Elemente, ist warm und trocken, es gehet in die Luft über, welche warm und feucht ist, dann in Wasser, welches kalt und feucht ist, und endlich in Erde, die kalt und trocken ist." [1]) Dem Feuer oder dem Trocknen und Warmen entspricht die Wurzel Rast, sie entspricht zugleich dem cholerischen Temperament und dem Himmelszeichen des Widders. Die folgende Wurzel Erak (♯*d* oder ♭*e*) ist analog der warmen und feuchten Luft, dem sanguinischen Temperament und dem Himmelszeichen des Stieres, die dritte Wurzel Zirefkend (*e*) gleicht dem Wasser, dem phlegmatischen Temperament und dem Zeichen der Zwillinge, die vierte Wurzel Isfahan (*f*) dagegen der Erde, dem melancholischen Temperamente und dem Zeichen des Krebses u. s. w. — die „Aeste" haben gleiche Eigenschaft mit ihren „Wurzeln." [2]) Hier zeigt sich der Grund der angeblichen Verwandtschaft jener „Wurzeln" und „Aeste", der freilich ein ganz aussermusikalischer ist. Da nach der Reihenfolge der Elemente das Feuer nebst der Wurzel Rast wieder in der Tonreihe auf ♯*f* und *b* trifft, so werden diese drei Töne als zusammengehörig angesehen und ebenso bei den übrigen.

Die grösste Confusion riss mit dem neupersischen Tonsysteme in der Lehre der Tonarten ein. Die heilige Zwölfzahl der Makamat und der sechs Awasat wurde beibehalten, aber die ersteren sind gar keine Tonleitern mehr, sondern aus mehr oder weniger Tönen zusammengesetzte Phrasen, deren jede nach der Höhe und Tiefe zu zwei andere Tongebilde als Zweigtonarten entsendet. Ein anonymer, von Kiesewetter im Auszuge mitgetheilter persischer Autor beschreibt umständlich jeden Tonschritt einer jeden Tonart

---

1) Uebereinstimmend sagt Platon im Timäos: *γίγνεται τεὲχ πυρὸς ἀὴρ, ἐξ ἀέρος ὕδωρ*. Der Zusammenhang dieser Anschauungen, vermittelt durch Ptolemäus, unterliegt wohl keinem Zweifel. Aehnliches auch bei de Muris, Summa Musicae XIV (s. Gerbert, script. III. S. 217).
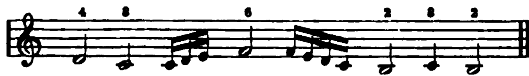
2) Alles Vorstehende ist dem „blühenden Baume" entnommen.

— Rast z. B. „fängt in yek (dem ersten Ton) an, geht von da in's untere heft (den siebenten Ton), in's untere schesch (den sechsten Ton), dann nochmals in's untere heft und dann in's yek, wo sie bleibt." Den Sinn der so beschriebenen Phrase *c, b, a, b, c* als Tonart zu fassen, ist allerdings eine unlösbare Aufgabe. — Aehnliche melodische Phrasen bildeten die Tonart Irak (*d c d c b*), die verwandten Tonarten Uschak, „die verliebte" (*a g f e*) und Newa (*f e des c*), welche letztere mit ihrem Halbtone (*f e*) als Fortsetzung der „verliebten" anschliesst. Keine dieser Tonarten erreicht den Umfang einer Octave, selbst die zwei ausgedehntesten Buselik und Husseini erstrecken sich nicht über eine Quinte. Die zugehörigen Lauttonarten haben wieder Beziehungen auf Planeten, so Girandje auf den Mond, das Kalte und Feuchte, Selmeck auf den Mars, das Warme und Trockene u. s. w.[1])

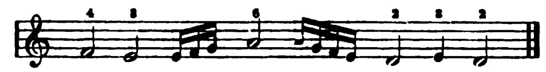
Jenes eigenthümliche Commando, mit dem der vorhin erwähnte Perser die Tonarten erläutert, musste auch die Dienste einer Tonschrift leisten, z. B. wird eine Melodie der Tonart Zirefkend also beschrieben: „nimm den Ton vier, steig' herab in den Ton drei, von da gehe in den Ton sechs, dann schnell herab durch alle Töne bis zum Ton zwei; dort mach' eine Pause; dann steig' wieder in den Ton drei; schliesse im Tone zwei".[2]) Diese lebhaft an ein Kochbuch erinnernde Manier der Versinnlichung wurde durch gezeichnete Kreise, mit eingezogenen Linien, auch wohl durch Zuhilfenahme von Farben unterstützt. In den Manuscripten der neueren Perser erscheint dergleichen nicht selten. Die ältesten Theoretiker bedienten sich zur Namhaftmachung der Töne der Zahlen 1 bis 18, für die höhere Octave 18 bis 35.

Vor etwa 150 Jahren kam Demetrius von Cantemir auf den Einfall, die Buchstaben des arabischen Alphabets zur Bezeichnung der Töne zu verwenden. Die orientalischen Musikanten haben aber auch von dieser Erfindung keinen Gebrauch gemacht, da es ihnen genügt, eine Anzahl von Melodien auswendig zu wissen, als ein Capital, das ihnen Zinsen an Geld und Beifall tragen muss. Von Harmonie haben sie ohnehin keinen Begriff, sie erscheint den

1) Nach Ptolemaeus und Aristides. Anm. d. H.
2) De la Borde Essai. Dalberg entziffert das Recept folgendermaassen:
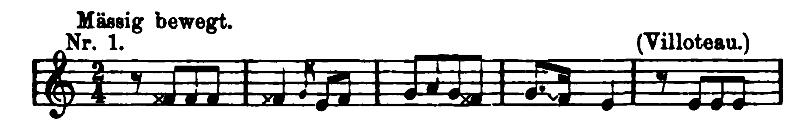


was Kiesewetter (da nicht die A-moll-Tonleiter, sondern die Durtonleiter die ursprüngliche ist) folgender Art berichtigt:



Orientalen als etwas nicht blos Ueberflüssiges, sondern auch Störendes. Dass bei der Doppelflöte der ägyptischen Fellah (dem Argul) die eine Röhre wie ein Orgelpunkt, oder besser wie ein Dudelsack zu der Melodie der anderen Flötenröhre mit bourdonirt, kann keine Harmonie vorstellen.
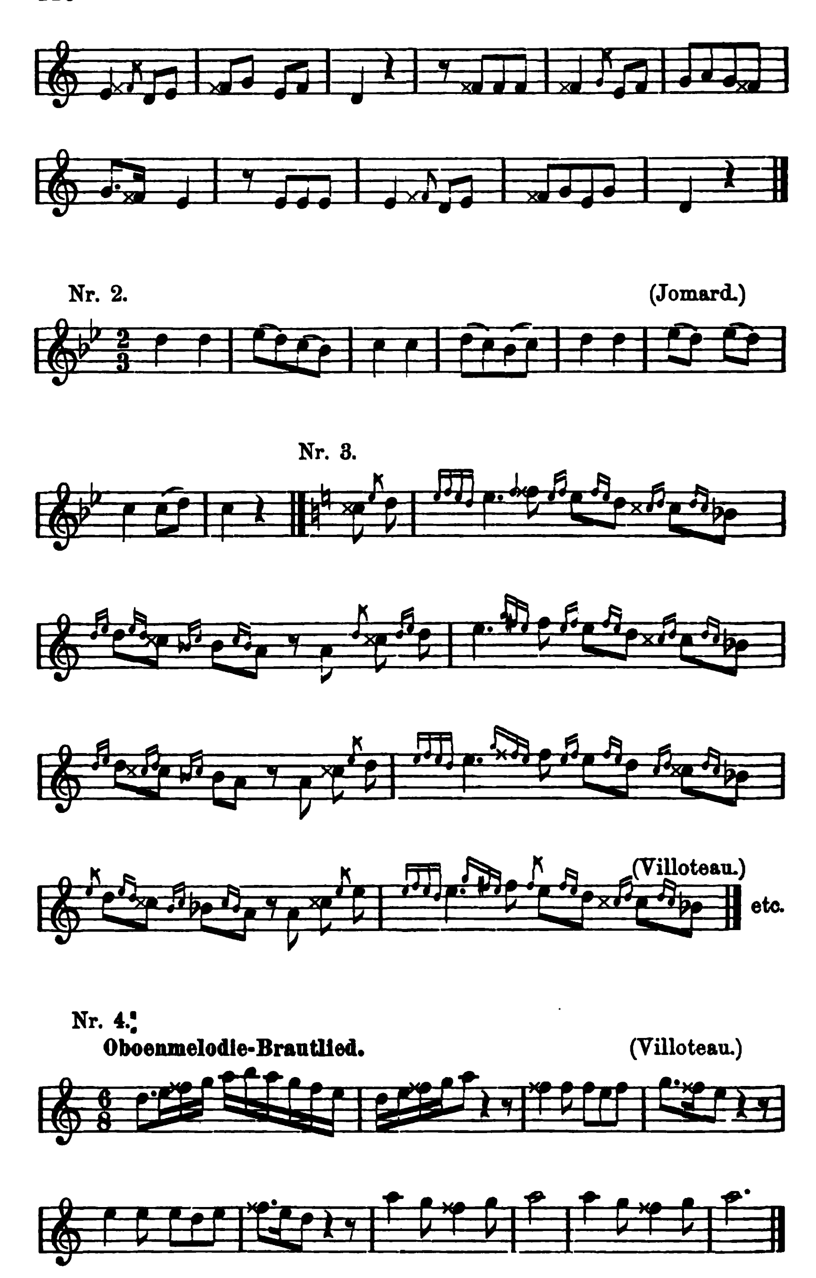
Die arabischen Melodien sind mitunter nicht ohne einen gewissen fremdartgen Reiz, doch öfter noch sind sie rohe, ungeschickte Gebilde einer kaum halbcultivirten Kunstfertigkeit. Oft auch werden sie mit bunten Gurgeleien und allerlei Coloraturen so verschnörkelt, dass die eigentliche Melodie darunter fast völlig verschwindet. Manches erhält durch den Localton der Umgebung etwas eigenthümlich Anziehendes, der gesungene Ruf des Mueddin zum Gebete, vom Balkone des hohen Minarets, ist nach der Versicherung der Reisenden seltsam feierlich und phantastisch zugleich anzuhören, mit seinen abwechselnd gehaltenen Tönen und bunten Läufen und Trillern. Aehnlich in der Stimmung, aber einfacher und des Coloraturgeschnörkels entbehrend ist das Singen des Alkorans und der Gesang der Derwische; diese Ritualgesänge haben alle etwas Feierliches[1]) und Ergreifendes, ein bis zum Leidenschaftlichen energisches Gefühl einer tiefen, aber nicht geklärten Religiosität spricht sich darin in sehr charakteristischer Weise aus. Die Begräbnissgesänge sind düster, eintönig, trauervoll. Die Kriegsmärsche drücken eine wilde Aufregung aus und haben etwas barbarisch Trotziges in dem regellosen Gesange ihrer Melodie. Das Rudern, Wasserschöpfen u. s. w. wird mit Gesang begleitet, dessen Rhythmus den Bewegungen der Arbeit entspricht. Machen die Nilschiffe Abends Station, so setzen sich die Schiffsleute am Ufer im Kreise auf den Erdboden nieder und führen händeklatschend ihren Gesang aus, während einer mitten im Kreise tanzt. Soll der Gesang recht schön sein, so muss er in einem gewissen näselnden Tone vorgetragen werden. Den Rhythmus mit Händeklatschen anzugeben ist noch jetzt, wie einst in der uralten Zeit üblich, sie haben ein eigenes Wort und nennen es „Schaks“.
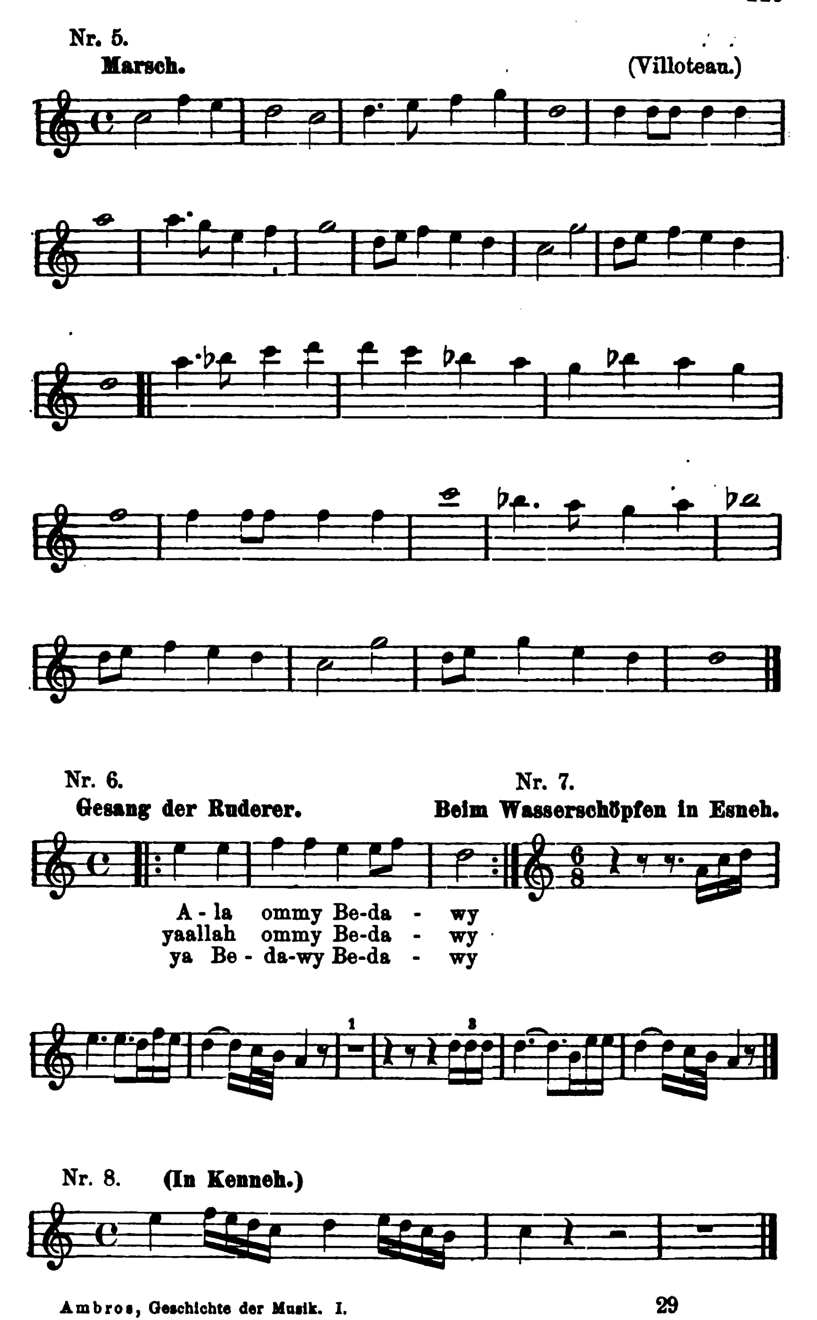
Eine kleine Auswahl von Melodien möge hier die unmittelbare Anschauung ihrer Eigenthümlichkeiten vermitteln[2]):



1) Sie mahnen auffallend an die Synagogengesänge der Juden.

2) Wer mehr davon kennen zu lernen wünscht, findet einen ziemlich bedeutenden Vorrath im 14. Bande der Description de l'Egypte, in Lane's account of the manners and customs of the modern Egyptians, und in De la Borde, Essai sur la musique.


Nr. 2.
(Jomard.)
Nr. 3.
(Villoteau.)
etc.
Nr. 4.
Oboenmelodie-Brautlied.
(Villoteau.)


Nr. 5.
Marsch.
(Villoteau.)
Nr. 6.
Gesang der Ruderer.
A - la ommy Be-da - wy
yaallah ommy Be-da - wy
ya Be - da-wy Be-da - wy
Nr. 7.
Beim Wasserschöpfen in Esneh.
Nr. 8. (In Kenneh.)

Nr. 9.

Bettlerlied aus Kairo.

Gesang eines Fakirs aus Girgeh. (Villoteau S. 241.)

Nr. 10. (Villoteau S. 211.)
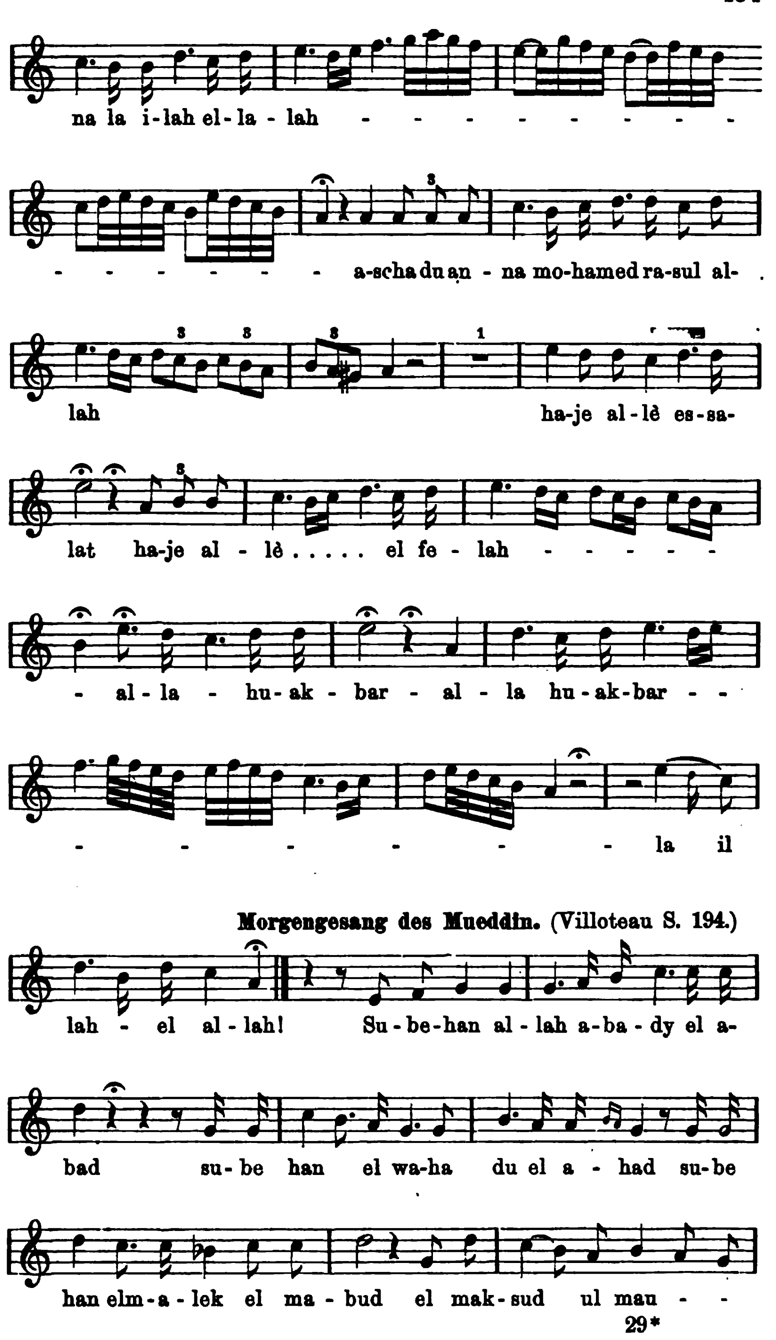
Begräbnissgesänge. *a)* *b)*
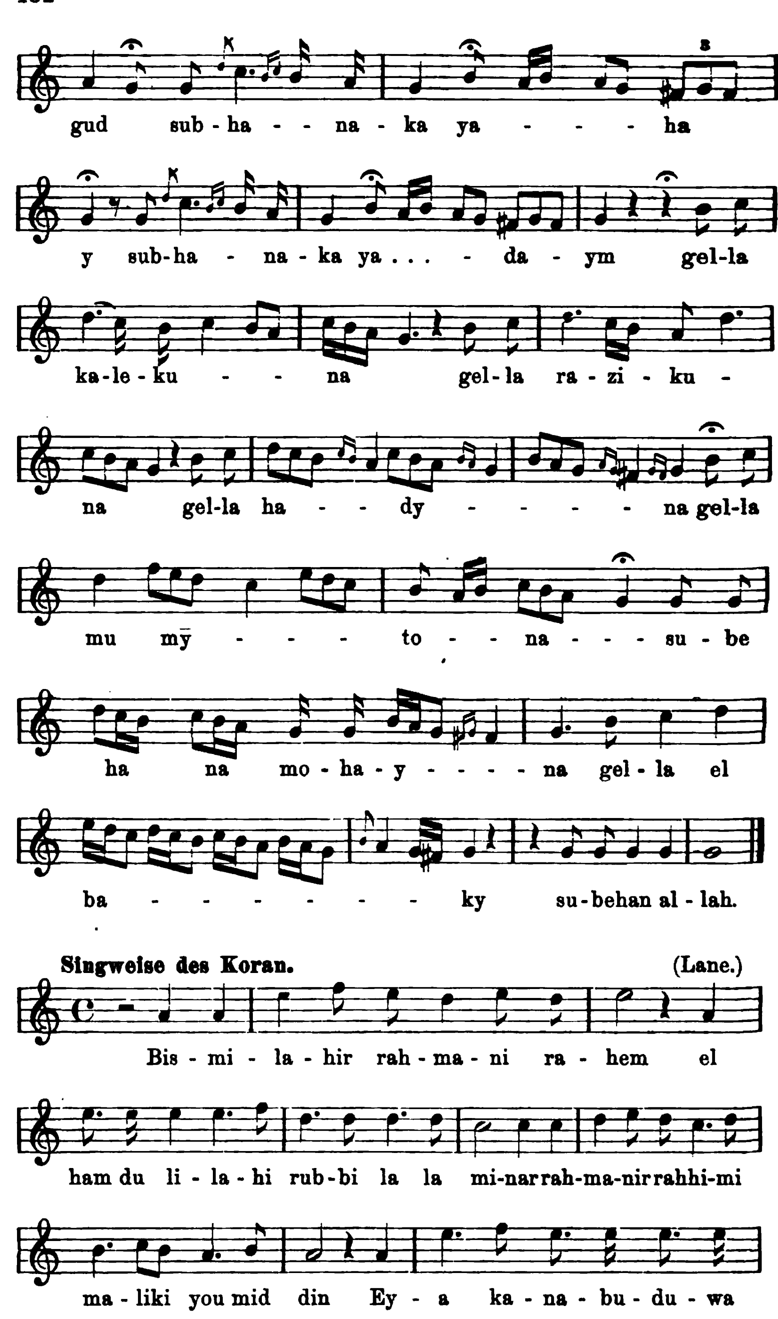
la - i- lah-el-la - lah moha-med ra-sul al - lah

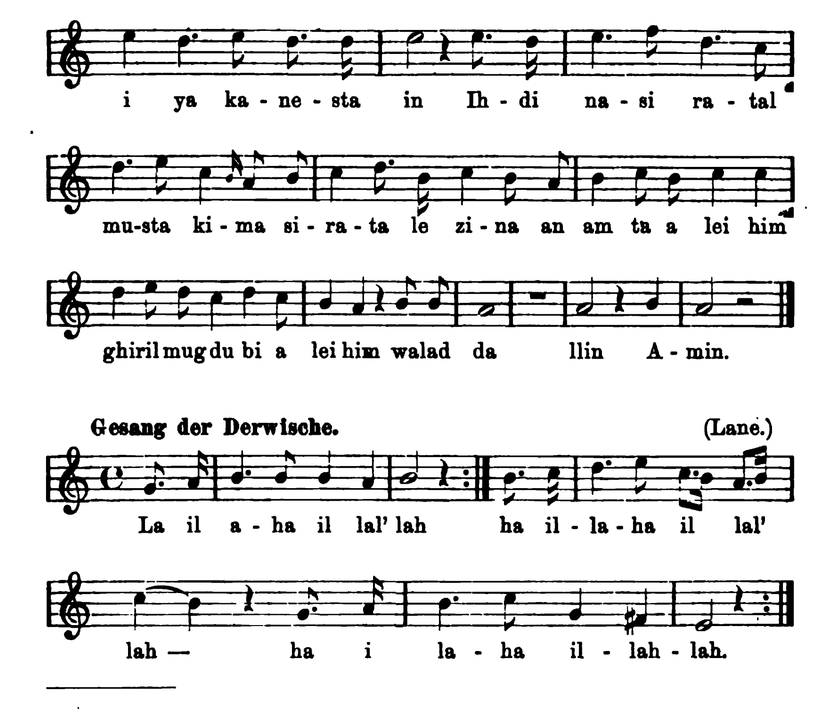
c)

Ruf zum Gebete. (Villoteau S. 192.)

A - la - hu ak - - bar al - la - - - - - - - - - - - hu ak - - bar a - scha-du - en na la il - lah-el - la - lah a - scha - du - an


na la i-lah el-la - lah - - - - - - - -
- - - - - - a-scha du an - na mo-hamed ra-sul al- .
lah ha-je al-lè es-sa-
lat ha-je al - lè . . . . . el fe - lah - - - - -
- al - la - hu - ak - bar - al - la hu - ak - bar - -
- - - - - - la il
Morgengesang des Mueddin. (Villoteau S. 194.)
lah - el al - lah! Su - be - han al - lah a - ba - dy el a-
bad su - be han el wa-ha du el a - had su-be
han elm - a - lek el ma - bud el mak - sud ul mau - -


gud sub - ha - - na - ka ya - - - - ha
y sub-ha - na - ka ya . . . - da - ym gel-la
ka-le-ku - - na gel-la ra - zi - ku -
na gel-la ha - - - dy - - - - - na gel-la
mu mȳ - - - to - - na - - - su - be
ha na mo - ha - y - - - - na gel - la el
ba - - - - - - - ky su-behan al - lah.
Singweise des Koran.
(Lane.)
Bis - mi - la - hir rah - ma - ni ra - hem el
ham du li - la - hi rub-bi la la mi-narrah-ma-nirrahhi-mi
ma - liki you mid din Ey - a ka - na - bu - du - wa



Nr. 1 ist ein Liebeslied, wie es die „Alatyeh“ d. i. die Musiker von Profession zu singen pflegen, „o du, die ein Blumengewand trägt und einen Gürtel von Cachemir u. s. w.“ (mitgetheilt von Villoteau descr. de l'Egypte XIV. Bd. S. 135.) Das Lied steht auf der dritten Tonstufe Sikkah.

Nr. 2 ein Liedchen, das Hr. Jomard, Mitglied der Akademie, aus Aegypten mitgebracht hat. Beide Gesänge sind von natürlichem Tonsinn eingegebene Melodien.

Nr. 3 ist ein Liebeslied im Modus Nawa: „mein Liebster trägt einen Hut“ u s. w. Die Melodie ist mit dem ganzen Uebermaasse orientalischen Geschnörkels ausgestattet. Auch Fétis (biogr. univ. des musiciens) sagt: „l'excessif emploi des ornements et la division d'echelle par des tiers de tons donnent à cette chanson le charactère de la musique arabe dans toute sa pureté.“ Kiesewetter meint dagegen: „diese sogenannten Verzierungen seien nur eine eingelernte Unart der heutigen arabischen Sänger in Aegypten.“

Nr. 4. Melodie, welche zum Brautzuge auf Oboen (Zamr) gespielt wird; auffallende Reminiscenz an Meyerbeer's Rataplan aus den Hugenotten (oder vielmehr umgekehrt.) Die zwei ersten Takte sind Vorspiel.
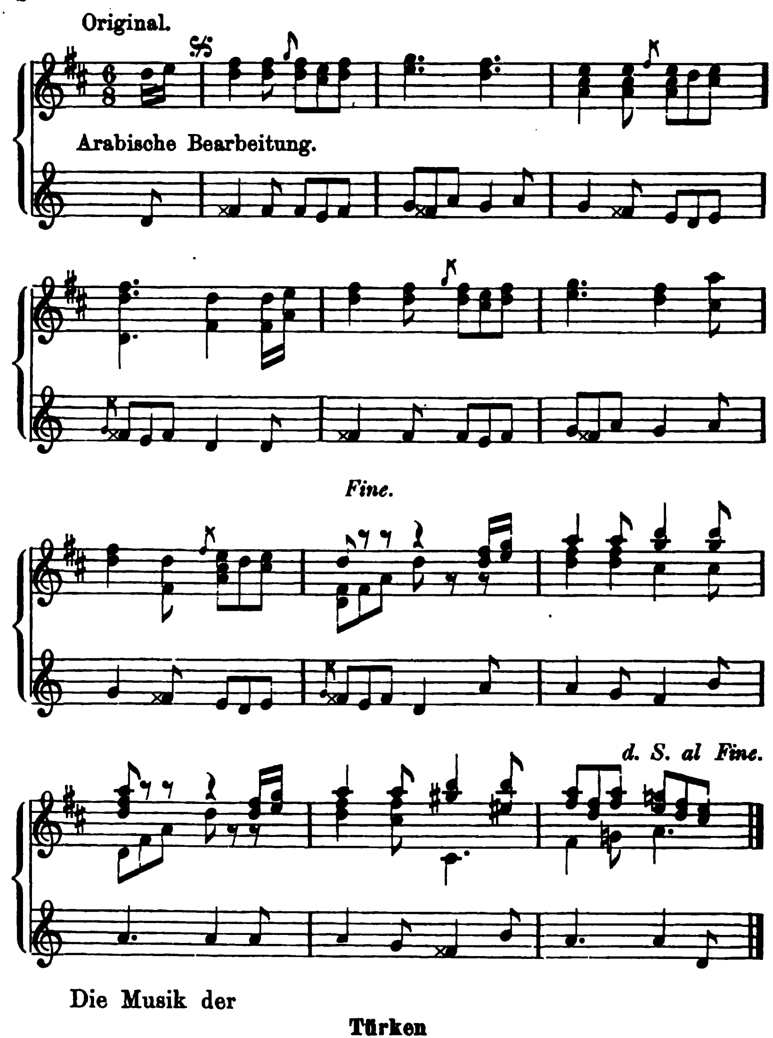
Nr. 5. Marschmelodie, mit welcher Behörden und Volk von Kairo dem von der syrischen Expedition heimkehrenden Napoleon entgegenkamen. Die Melodie spielten Oboen, wozu Trommeln aller Art den Rhythmus schlugen.

Nr. 5. 6. 7. 8. Gesänge beim Arbeiten.

Nr. 9. Bettlergesänge.

Nr. 10. Gesänge bei Beerdigungen: *a*) für Vornehme; *b*) für den Mittelstand; *c*) für gemeine Leute.

Ganz interessant ist es, zu sehen, wie sich die Araber, wenn ihnen einmal eine europäische Melodie in die Hände fällt, solche nach ihrer Weise umgestalten. Das bekannte französische Liedchen Marlborough s'en va t'en guerre aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts, ist zu einem arabischen Gesange zurechtgemacht worden:
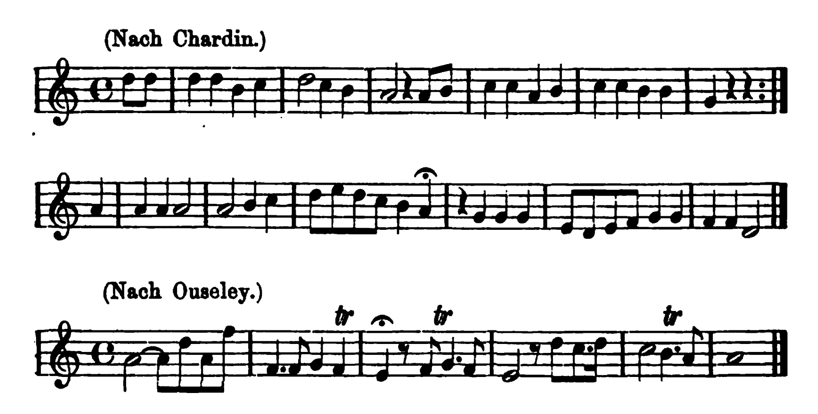


Die Musik der

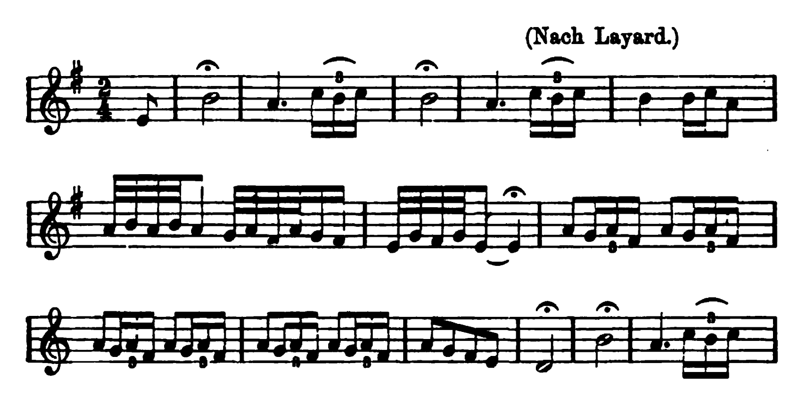
Türken
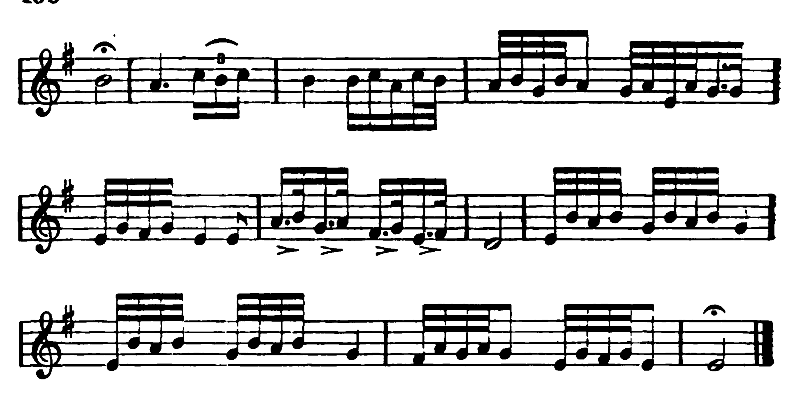
hängt, wie die relative Cultur der europäischen Türken überhaupt von dem arabisch-sarazenischen Wesen ab. Wir finden daher auch

in der Musik dieser Völker, wie auch in jener der Syrer, Armenier, der 'Jezidi (von der Layard Proben mitgetheilt hat) überall ein sinnlich üppiges Schwelgen in unbestimmten, wenig scharf ausgeprägten, in einander verschwimmenden Tönen und überreich und phantastisch angewendeten Coloraturen. Doch sollen die persischen Melodien etwas gehaltener sein als die eigentlichen arabischen. Folgende Melodienproben lassen (trotz des etwas barbaristischen Schlusses beider und der hastigen, unvermittelten Intervallschritte der zweiten Melodie) dennoch Musikanlage erkennen:



Derlei Melodien sind Liebeslieder, wie sie die „Mutreb", die wandernden Sänger zur Laute Barbit, oder zur Harfe Chenk singen. Gegen das einfach Ausdrucksvolle dieser Weisen contrastiren die Gesänge der den Persern tiefverhassten „Teufelsanbeter" oder Jezidi im benachbarten Kurdenlande, welche in ihren Schnörkeleien und ihrem langathmigen Halten arabischen Einfluss erkennen lassen, z. B. nachstehender Gesang der Priester:
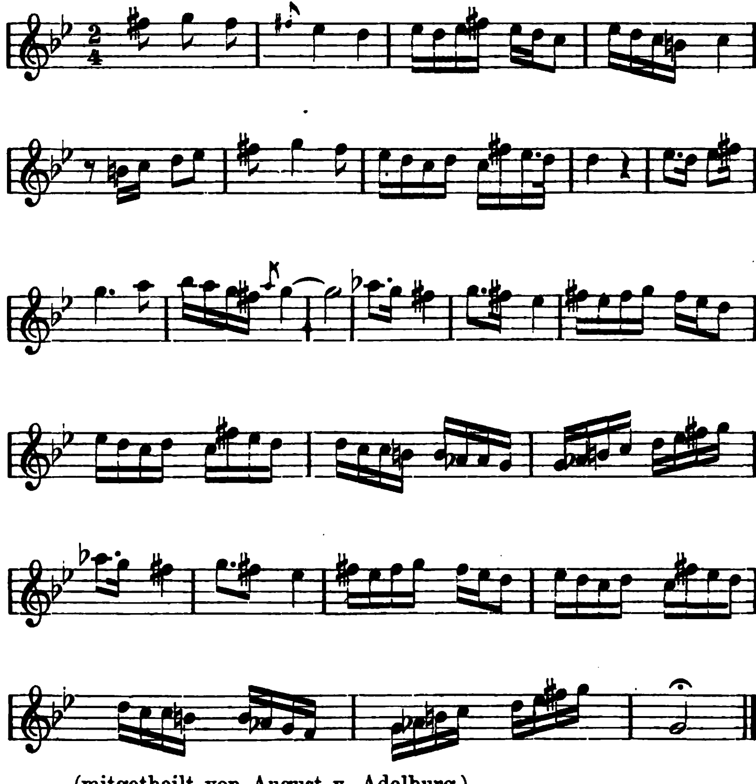




In manchen türkischen Liedern ist ein gewisser, nach der europäischen Musik hingewendeter Zug zu spüren, wie in dem von Villoteau mitgetheilten:

(nach Villoteau.)

(Harmonisirt v. A. W. A.)

Was dieser Melodie den so sehr fühlbaren Unterschied gegen die arabischen, persischen u. s. w. gibt, ist das deutlich durchblickende Gefühl einer Tonart im Sinne europäischer Musik, der Hauptbedeutung von Grundton, Terz und Quinte, des Subsemitoniums u. s. w. Sie klingt daher auch beinahe wie europäische Musik. Aber bei anderer Gelegenheit tritt das asiatische Element mit aller Kraft zu Tage, z. B. in dem in der türkischen Musik höchst beliebten Schritt von der kleinen Terz zur übermässigen Quarte, wie in folgendem türkischen Liede



(mitgetheilt von August v. Adelburg.)

Und liegt in den peinlich sonderbaren, ohne Ende und Ziel herumtaumelnden Gängen jenes Liedes nicht etwas vom türkischen Nationalcharakter? Etwas, das an träges Haremleben und wilde Grausamkeit zugleich mahnt? Ein Volk, bei dem man Melodien

dieser Art als Nationalgesänge zu hören bekommt, ist noch sehr weit von europäischer Cultur![1])

Wichtiger als durch ihre Theorie sind uns die Araber durch ihre
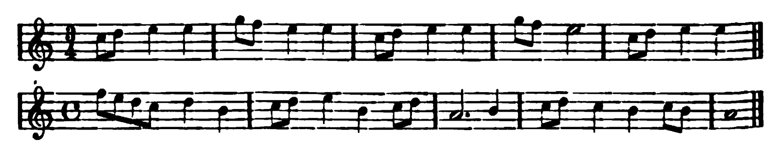
Musikinstrumente

geworden, die Lauten, Mandolinen, Guitarren, ferner unsere Oboen, unsere Trommeln und Pauken sind directer arabischer Abkunft — und die Geigeninstrumente sind zwar nicht erst durch das arabische Geiglein Rebec, zur Zeit der Kreuzzüge, in Europa bekannt geworden (denn schon im 8., 10. und 11. Jahrhundert kommen Abbildungen von Bogeninstrumenten vor, und Constantinus Africanus im 11. Jahrhundert spricht von der „Fidula" und „Rotta" wie von allbekannten Instrumenten), aber die Annahme des Rebec von Seiten der Trouveurs hat zur Verbreitung dieser Gattung Instrumente sicher viel beigetragen. Bei vielen Instrumenten (der Laute u. s. w.) wird der arabische Ursprung schon durch die Etymologie ihrer Namen bezeugt.

Die Krone der arabischen Instrumente ist die Laute, welche in ihrem Bau völlig der im christlichen Europa seit erst etwa einem Jahrhunderte ausser Gebrauch gekommenen gleicht. Die Araber nennen sie l'eud oder el'eud, das heisst buchstäblich „Holz" und zwar Aloenholz. Durch die Bekanntschaft mit den Saracenen lernten die Europäer das Instrument kennen, dessen Namen von den Spaniern mit laudo, den Italienern mit leuto oder liuto, dem arabischen Stammworte nachgebildet wurde. Das Instrument scheint zu Anfang des 12. Jahrhunderts, also in der Epoche der Kreuzzüge nach Europa gekommen zu sein, da erst auf Malereien dieser Epoche lauten- und guitarrenartige Instrumente erscheinen.[2]) Bei Alfarabi (also zu Anfang des 10. Jahrhunderts) findet sich schon eine genaue Beschreibung der Laute, welche sowohl ihm als auch den späteren Autoren dazu dient, den Nachweis für ihre Lehren zu geben, daher sie den Hand-

---

1) Eine wilde türkische Tanzmelodie findet sich in de la Borde, Essai Th. I. S. 385:



von daher hat sie wohl C. M. v. Weber für den Mohrentanz im Oberon genommen.

2) Man sehe bei Coussemakers „Hucbald" die Nachzeichnung eines laute- oder guitarrespielenden Engels nach einer Malerei aus dem 13. Jahrhundert.

schriften öfter zur Erläuterung die Zeichnung des Griffbretts beifügen. Die Araber selbst schreiben die Erfindung der Laute dem Pythagoras und ihren früheren Besitz den Persern zu. Nach der Angabe des arabischen Autors Nobata (aus dem 13. Jahrhundert), soll ein gewisser Nahdr Ben el Hares Ben Kelde von Hira an den Hof des Königs Chosru Parviz abgesandt worden sein und dort das Lautenspiel und persische Melodien erlernt haben, die er dann seinerseits in Mecca lehrte.[1]) Als einer der frühesten Lautenspieler in Arabien wird ein Victualienhändler Saib Chatir aus Medina genannt, der übrigens selbst persischer Abkunft war (um 680 n. Chr.), und als um dieselbe Zeit persische Arbeitsleute mit Ausbesserung der Kaaba beschäftigt waren, lernte Ebn-Sorreidsch von ihnen Lautenspiel und Gesang.[2])

Gegen diese übereinstimmenden Zeugnisse ist füglich nichts einzuwenden, und eine Hypothese, wie jene Kiesewetter's, dass die Perser ihrerseits als Herren Aegyptens (seit Kambyses) dort das auf den ägyptischen Monumenten häufig abgebildete lauteähnliche Instrument kennen lernten, hat manches für sich, seit uns die ninivitischen Ausgrabungen über den Mangel ähnlicher Instrumente bei den Assyriern bestimmt belehrt haben. Nach der Beschreibung, welche Ebu Abdallah Mohamed Ben Ahmed Ben Jusuf Chuaresmi (aus dem Ende des 10. Jahrhunderts) in seinem in arabischer Sprache geschriebenen „Schlüssel der Wissenschaften“ (Mefatih ol olum) von der Laute gibt, hatte sie ursprünglich vier Saiten (Bem, Mosseles, Mossena und Zir) und auf dem Griffbrett Bunde, d. i. Abtheilungen zum Greifen der Töne, während die arabische Laute heutzutage keine Bunde hat und mit vierzehn Darmsaiten bezogen ist, die je zwei und zwei in demselben Ton gestimmt sind.[3]) Gespielt wird die Laute mit einem stählernen Plectrum (zakmeh) oder einer Adlerfeder (ryschet en nesr). Erinnern wir uns, dass das Eud als Laudo nach Spanien und als Biwa bis Japan vorgedrungen, so müssen wir über die weite Verbreitung dieses Instrumentes nach West und Ost wohl erstaunen.

In die Klasse der Lauten- und Guitarreninstrumente gehört das Tanbur, das mit seinem kreisrunden oder ovalen Corpus und dem sehr langen dünnen Halse noch entschiedener als die

1) Kiesewetter, a. a. O. S. 9 u. 58.

2) Kosegarten, S. 10 u. 12.

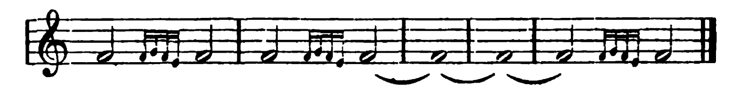
3) Villoteau fand die Stimmung ✕ $\bar{c}$ ✕ $\bar{f}$ *h* $\bar{e}$ $\bar{a}$ $\bar{d}$ *a*; d. h. im Quintenzirkel. Er bemerkt dazu: ce qui est très curieux et très important à observer que l'accord de l'instrument comprend tous les sons qui resultent de la division de la corde en ses principales et primitives parties aliquotes (descript. de l'Egypte XIII. Bd. S. 238. Kiesewetter meint, diese Stimmung müsse von irgend einem neueren Praktiker herrühren.

Laute an altägyptische, ganz ähnliche Instrumente erinnert. Schon Alfarabi erwähnt das Tanbur von Khorassan (also wieder eine persische Provinz) und das Tanbur von Bagdad. Heutzutage haben sie eine Menge Spielarten mit vier, sechs bis acht Saiten, die sich insgemein durch ihre Grösse von einander unterscheiden, als das grosse türkische Tanbur (tanbur kebyr turky), das grosse Tanbur (tanbur büsürk), das Kindertanbur (tanbur baglamah u. a.
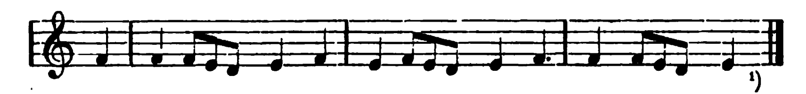
Sehr merkwürdig ist eine Art Hackbrett, jenes schon erwähnte Kanun, ein niederer, viereckiger Schallkasten, mit zwei Schalllöchern, einem grossen runden und einem kleinen rautenförmigen, mit 75 Darmsaiten bezogen, die je zu dreien in denselben Ton gestimmt sind, vom grossen *E* bis zweigestrichenen $\overline{\overline{a}}$. Beim Stimmen wird mit dem Normaltone „Rast“ angefangen, dann dessen Unterquarte rein gestimmt u. s. w. Dieses Instrument diente ursprünglich (gleich dem Monochord, aus dem es als durch Vervielfältigung der Saiten entstanden, erklärt werden könnte, käme es nicht schon im alten Assyrien vor) zur Regelung der Töne, und noch jetzt, wo es auch zum Musikmachen benutzt wird, betrachten es die Araber als die Grundlage ihrer Musik. Gespielt wird es mit einer kleinen stählernen Zunge. Dieses Instrument (das Pianoforte der Orientalen) ist im Mittelalter nach Europa herübergekommen. Die berühmten Wandmalereien im Campo santo zu Pisa zeigen einigemal sein Bild, auf Orcagna's trionfo della morte (dieser erschütternd ernsten Antwort auf Boccaccio's Decamerone) spielt es die Sängerin, welche mit der vornehmen Gesellschaft im Orangenhaine sitzt — und auf den Darstellungen aus dem Leben des heiligen Ranieri hat es der Heilige, da er noch als Weltkind eiteln Vergnügungen nachjagt, in Händen. Somit war es jenen alten Malern ein Symbol der leichtsinnigen Weltlichkeit. Die Scheidung der Saiten zu je drei ist auf der Darstellung Orcagna's auffallend sorgfältig beobachtet, daher sogar die Stimmung mit dem arabischen Originalinstrumente gleichartig gewesen zu sein scheint. Das „Hackbrett“ ist ebenfalls eine Nachbildung des Kanun. Ein verwandtes aber weniger geachtetes Instrument ist der Santur oder Santir. In dem Worte Pi-Santir (kleiner Santir) meint Fétis das Wurzelwort des griechischen Psalterion zu finden.

Unter den Saiteninstrumenten, welche mittelst eines Bogens gespielt werden, ist vor allen das Rebab bemerkenswerth — eine kleine Geige mit einer oder zwei Saiten; im ersteren Falle heisst es rebab ech chaer, Rebab des Dichters, im zweiten wird es rebab el moghanni, Rebab des Sängers, genannt. Es dient nie als Orchesterinstrument, sondern stets nur zur Begleitung der Stimme,

besonders der poetischen Recitation. In diesem Falle wird, während die Stimme eine Art monotonen Recitativs, das selten mehr als fünf Töne umfasst, ausführt, auf dem Rebab fortwährend eine Figur

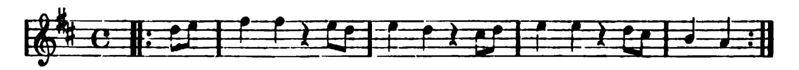


oder



ausgeführt, welche wie ein Orgelpunkt dazu fortklingt. Der Umfang des Rebab ist gering — von $\overline{d}$ bis $\overline{b}$. Die ägyptischen Minstrels oder Rhapsoden unterhalten unter Begleitung ihres Rebab das Volk meist mit der Geschichte des Helden Antar. Durch die Kreuzzüge kam das Rebab unter dem Namen Rebec in die christlichen Abendländer (nachweisbar schon im 12. Jahrhundert), und wie es in Arabien „Rebab des Poeten" heisst, war es hier Rebec des Trouveurs und begleitete seine Recitation. Es war, wie Hieronymus de Moravia, ein Autor des 13. Jahrhunderts, mittheilt, mit auch nur drei Saiten bespannt, wogegen die Vielle (Viola, Vioel, d. i. Fidula von Fides, Saite) deren fünf oder sechs hatte. Ein höchst abenteuerliches Geigeninstrument ist das Kemangeh a guz — eine kleine Pauke aus Cocosnuss, mit einem Felle bespannt als Corpus, woran ein unendlich langer Geigenhals und auf der anderen Seite eine lange eiserne Spitze, die zugleich als Saitenhalter dient, angebracht ist. Beim Anblick des sonderbaren Instrumentes denkt man eher an gewisse wunderlich gestaltete Seekrebse oder Heuschrecken, als an ein Werkzeug zum Musiziren. Bespannt ist die Kemangeh a guz mit zwei Rosshaarsaiten in der Stimmung *g*—*d*.[2]) Aehnlich ist die Kemangeh

1) Niebuhr hörte zu Semendje nachstehende Melodie auf dem Rebab spielen und dazu von Tänzerinnen singen



C. M. v. Weber hat dieses Motiv im ersten Final seines „Oberon" sehr geistvoll verwerthet.

2) Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien besitzt ein sehr zierliches Exemplar, dessen Hals geschmackvoll mit Perlmutter eingelegt ist.

farkh oder soghiar, deren Saiten in der Stimmung $\bar{e}-h$ stehen. Ebenso seltsam abenteuerlich ist die einsaitige Marraba, deren Corpus ein viereckiger, oben und unten mit Thierhaut bespannter Kasten ist, mit Geigenhals und spitzem Saitenhalter, so dass dieses musikalische Zwittergeschöpf zugleich als Geige und als Trommel dient. Der Spielende singt und accompagnirt seinen Gesang mit der Marraba, indem er die Saiten streicht und zuweilen mit dem Frosch des Bogens das Fell ertönen macht.

Die Oberstelle unter den Blasinstrumenten nimmt die Oboe ein, Zamr und Zurna genannt. An dem metallenen Mundstück befindet sich ein Rohr von Durrahstroh, aber nicht so elastisch, wie das Rohr unserer Oboen, und nicht gleich diesem mit den Lippen zusammen zu pressen, vielmehr muss der Spieler das Rohr nebst einem Theil des Mundstückes beim Spielen in den Mund nehmen. Das Instrument hat sieben grössere und drei kleinere Tonlöcher, keine Klappen. Man hat drei Arten, eine grosse, mittlere und kleinere, sie begreifen einen Tonumfang von *h*, dem tiefsten Ton unserer Oboe, bis $\bar{\bar{\bar{d}}}$, dem Tone, bis zu dem man für unsere Oboe im Orchester zu schreiben pflegt. Mit seinem scharfen, hellen Tone ist die arabische Oboe das Hauptinstrument bei Märschen u. dgl.[1]) Ein ähnliches, doch mehr clarinetteartiges Instrument ist das Erakich (von „Irak"), dessen Umfang $e-\bar{\bar{c}}$ begreift und dessen Scala, echt arabisch, in Dritteltönen fortschreitet. Kaum minder wichtig und berühmt als die Zurna ist die Flöte Nay, die man in allen möglichen Arten und in jeder Grösse hat, als Flöte der Bettler, Derwische, Musikanten u. s. w. Sie wird der Länge nach geblasen, jedoch dabei etwas schräg gehalten, gerade so wie die Flötenbläser auf altägyptischen Monumenten abgebildet sind. Ihr Umfang ist entweder von $\bar{d}-\bar{\bar{a}}$ oder von $\bar{a}-\bar{\bar{\bar{e}}}$. Eine Gattung davon heisst Nay-Daud, Davidsflöte. Die

1) Von der Zurna spricht auch Prätorius in der Dedicationsvorrede seines Syntagma an den Leipziger Magistrat, welche der pünktliche Mann datirt: „im Jahre nach Christi Geburt stylo vulgari 1619, nach dem exacten calculo aber 1621, nach erschaffung der Welt 5568, der Sündfluth 3912, aussgang aus Egypten 3116, Erbawung der Stadt Rom 2371 in der 599. Olympiade." Er sagt: „es hat Mohamed zur Fortpflanzung seines tyrannischen Regiments, Teuffelischen Sect und groben unmenschlichen Barbarey nicht allein die freyen Künste, so zur Freundlichkeit, sondern auch alles, was zur Fröhlichkeit dienlich als Wein und Sayttenspiel in seinem ganzen Lande verbotten und an deren stadt eine Teuffels-Glocke und Rumpelfass mit einer schnarrenden und kikak'enden Schalmeyen verordnet, welche annoch bey den Türken in hohem Wert und sowohl auff Hochzeiten und Frewdenfesten als im Kriege gebrauchet werden. — — Diese Lumpen-Music wird noch heutigen Tages bei den Türken in hohem Wert geachtet unsere aber dagegen zum äussersten verachtet" u. s. w.

Fellahs (ägyptischen Bauern) haben sogar eine Abart der antiken Doppelflöte, unter dem Namen Argul, auf unsere Zeit gebracht; die tiefere Röhre gibt einen einzigen Ton (welcher jedoch durch zwei Ansätze modificirt werden kann), auf der anderen wird modulirt, so dass eine Art Dudelsackmusik entsteht. Eine Schnabelflöte, welche die Töne von $h - \overset{\equiv}{e}$ besitzt, ist die sogenannte Chabbabah, oder Suffarah (von Safara, er hat gepfiffen), sie gibt die Dritteltöne gleichfalls mit grosser Leichtigkeit an. Vielleicht dieselbe Flöte hat unter dem Namen Zuffolo in den europäischen Orchestern bis zu Anfang des 18. Jahrhunderts mitgewirkt; noch Reinhard Keiser wendete in den Partituren seiner Opern „Crösus“ (1710) und „Diana“ (1712) den Zuffolo an.

Auch der im 16. Jahrhunderte in der europäischen Musik eine ganze Familie von Blasinstrumenten bildende Bommer, Pommer oder Bombard ist dem arabisch-orientalischen Zamar oder Zamr im Bau so ähnlich, dass beide so ziemlich für dasselbe Instrument gelten können.[1]) Aus dem Diskantpommer ist unsere jetzige Oboe entstanden, die also ihren Stammbaum ebenfalls im Orient suchen mag. Denn die arabischen Zamar werden von den orientalischen Schriftstellern nicht als melodische Instrumente, sondern meist im Sinne kriegerischer Trompeten erwähnt und es ist höchst wahrscheinlich, dass sie, so wie die übrige kriegerische Musik der Saracenen, durch die Kreuzfahrer nach Europa gebracht wurden. Der Ton der Bommer oder Bombarde war gleichfalls schallkräftig, rauh schnarrend und dem Oboentone an Klangfarbe zwar ähnlich, aber der feinen Eindringlichkeit und zarten Färbung des letzteren keineswegs zu vergleichen. Im 14. Jahrhundert war diese Gattung Instrumente in Europa bereits völlig eingebürgert; Giotto hat auf den Malereien der Incoronata zu Neapel einen Musikanten dargestellt, der eine kleine Diskantschalmei[2]) bläst.

Auch die der antik-römischen Musik ganz fremde Kesselpauke

---

1) Die äussere Gestalt ist dieselbe, der Bau des Mundstückes mit einem eigenthümlichen breiten Schälchen unter dem Rohre, wie an einem wohlerhaltenen Exemplare der Ambraser Sammlung zu Wien zu entnehmen, ist auffallend ähnlich. Die Etymologie des Zamar ist echt arabisch; „Zamara“ wird in Freytag's arabischem Wörterbuch erklärt „cecinit organo, quod ore inflatur. Aber auch das Wort Bombart ist echt deutsch, bommaert ist ein niederdeutsches Wort und bedeutet so viel als klingen oder hallen, resonare (s. Tilling's Versuch eines bremisch niedersächsischen Wörterbuches) das Wort ist verwandt dem altnordischen „bumbl“ (resonantia S. Grimm, deutsche Grammatik 3. Aufl. 1. Bd. S. 445).

2) Vergl. Prätorius, Sciagraph. Taf. XI. 4. 5; bei Virdung, Schalmay, Bombart und Mersenne, harmonic. II. S. 84.

danken wir den Arabern[1]), sie heisst bei ihnen Nakarieh — die Poeten und Romanciers des 12. und 13. Jahrhunderts bezeichnen die Pauken mit dem gleichlautenden Worte Naquaires[2]); der arabische Name selbst trifft mit dem abyssinischen zusammen, „er hat öffentlich angekündigt“, denn zu öffentlichen Verkündigungen, z. B. dass der König nahet, dient dort das Paukenschlagen. Die orientalische Kriegsmusik wendet stets (wie es auch bei uns geschieht) zwei Pauken an, eine grössere und eine kleinere. Die Form ist ganz die unserer Kesselpauken, sie sind in die Quinte gestimmt, und die Stimmung ist unveränderlich. Es gibt auch sehr kleine Pauken, von hellem scharfen Tone, die besonders in Persien beliebt sind.[3])

Die kleine runde Handpauke, vorzüglich von den Almehs (Tänzerinnen) benützt, die Darbukah, eine kleine Handtrommel, aus einem mit dem Paukenfell bespannten irdenen Trichter bestehend und bei Gesängen der Schiffer u. s. w. sehr beliebt, die Handtrommel Döff kommt in ähnlicher Gestalt schon bei den alten Aegyptern vor; kleine, metallene Cymbeln, die gleich Castagnetten an Daumen und Zeigefinger befestigt den Tanz mit hellen Klängen begleiten, können ihre antike Abstammung gleichfalls nicht verleugnen. Grosse Schallbecken werden Kas genannt.

Die arabische Trompete (Nefyr) gleicht mit ihrem gedrehten

---

1) Der wackere Sebastian Virdung ist freilich auf die „Heerpaucken, Trumeln und kleine Peucklein“ sehr übel zu sprechen. In seiner „Musika getutscht“ (1511) sagt er: „diese baucken alle seind, wie sie wellen, die machen viel önruwe (Unruhe) erbern, frummen alten Leuten, den siechen und kranken, den andächtigen in den clöstern, die zu lesen, zu studieren und zu beeten haben, und ich glaub und halt es für war, der teufel hab die erdacht und gemacht, dann kain holtsäligkeit noch guts daran ist, sunder ein vertempfung und ein nydertruckung aller süssen melodeyen und der gantzn Musica. Darumb ich wol geachten kann, dass daz Tympanum vil ein ander Ding muss gewesen sein, das man zu dem Dienst Gottes gebraucht hat, dann yetz unser bauken gemacht werden, und das wir on billich den namen der teufelischen Instrument zu geben, das doch nit wirdig ist zu der Musica zu brauchen, noch vil mynder zuzulussen, derselben wirdigen kunst ain instrument zu sein. Dann wann das klopffen oder boltern Musica solt sein, so müssten die Binder oder küffer oder die fesser machen auch musici sain — das ist aber alles nichts“. Die Pauken wurden freilich oft ganz kolossal gemacht. So erzählt die Lothringer Chronik von riesenhaften, von Pferden gezogenen Heerpauken, welche Ladislaw von Pohlen mit sich führte und welche in Nancy allgemeine Verwunderung erregten.

2) So heisst in der poesies du Roy de Navarre:

La je vi — — — —
— — — — — —
Harpe, Tabour, Trompes *Naquaires*
Orgues, Cornes, plus dex paires u. s. w.

3) Zierliche Exemplare kleiner persischer Pauken befinden sich in der Ambraser Sammlung zu Wien.

Rohr, dem Schallbecher und Mundstück wesentlich der europäischen. Das christliche Europa hat seine jetzige Kriegsmusik, wie schon erwähnt, in den Kreuzzügen aus dem Orient geholt. Die nordischen Völker waren von Alters her nicht bei Trompetenschmettern, sondern bei dem Klange wildtönender Hörner, von deren schrecklichem Dröhnen die alten Schriftsteller nicht genug zu sagen wissen, und bei den Harfenklängen der Barden, bei dem Gesange des Bardiets in den Kampf gezogen. Der Einfall der Mauren in Spanien und die Kreuzzüge machten das christliche Abendland mit der saracenischen und orientalischen Kriegsmusik bekannt. Trommeln wurden in Spanien schon im 8. Jahrhundert durch die Mauren in Aufnahme gebracht[1]), wiewohl Julius Cäsar Scaliger ihre dortige Anwendung erst vom Jahre 1457 an datirt. Von Trompeten sprechen schon die französischen Chronisten des 12. Jahrhunderts, aber die Trompeten bestanden, gleich der antiken Tuba, aus einem gerade, oder gleich dem antiken Lituus oder der Buccina aus einem einfach gebogenen, vorne sich trichterförmig erweiternden Rohre; erst zur Zeit Ludwig XII. erhielt die Trompete ihre jetzige Gestalt.[2]) Die auffallend ähnliche arabische Nefyr dürfte also ihrerseits wieder von Europa hergeholt sein.

Die Orientalen besetzen ihre Kriegsmusik vorzüglich mit jenen Zamr-Oboen, Nefyr-Trompeten und allerlei Trommeln, welche den Rhythmus in scharfer, dabei strepitoser Weise angeben. Die sogenannte „türkische Musik“ unserer Militaircapellen ist die Veredelung davon. Je vornehmer ein Pascha, desto mehr Trompeten u. dgl. darf er schmettern lassen. Der Eindruck dieser mohamedanischen Kriegsmusik ist der des Wilden, Barbarischen. Sonst wirken in den arabischen Orchestern die Instrumente in mannigfacher Zusammensetzung mit[3]), Lauten, Guitarren, Geigeninstrumente u. s. w. Fremdartig drängt sich zu Kairo der Unterschied zwischen orientalischer und occidentalischer Musik auf, da man dort in der Esbekieh arabische und Prager Musikanten neben- und nach einander zu hören täglich Gelegenheit hat.[4])

---

1) Vergl. Georg Kastner: manuel général de musique militaire.

2) Vergl. darüber Handbuch der Erfindungen.

3) Eine sehr hübsche Darstellung im Bilderatlas zum Werke des Grafen Forbin. Zu einem „ordentlichen“ Concert gehören (nach de la Borde, Essai, 1. Bd. S. 168) *l'eud*, die Laute, *nay*, die Flöte, *nefir*, Trompete-Oboe, *laclac*, die Trommel, der *gânon kemangeh*, die Geige, und ein Sänger, der mit zwei kleinen Metallcymbeln zugleich den Takt schlägt und das Ganze leitet.

4) Jul. Braun, Kunstgesch. 1. Bd. Niebuhr sagt in seiner Beschreibung von Arabien u. s. w.: für einen angesehenen Türken oder Araber wird es für unanständig gehalten, die Musik zu verstehen oder zu tanzen. Ein grosser Zeitvertreib der Aegypter, Syrer und Araber ist es, Abends in den Kaffeehäusern zu sitzen, eine Pfeife Tabak zu rauchen und ihre

Kein anderes Volk des Orients oder Asiens überhaupt hat die Instrumentalmusik mit so viel Vorliebe ausgebildet oder vielmehr betrieben, wie die Araber, man müsste denn die Chinesen in Anschlag bringen wollen, deren Besitz an musikalischen Instrumenten aber doch den Vergleich nicht aushält, zumal er durch Gesetz und Herkommen auf bestimmte Grenzen reducirt ist, und deren Instrumentalmusik mit ihrem sinnlosen Lärmen den Namen Musik noch viel weniger verdient, als die Symphonien der arabischen Musikanten, in denen sich wenigstens einzelne Brocken einer wilden, aber nicht immer ungefälligen Melodie finden, und die doch einen bestimmten Charakter besitzt, mag er dem Abendländer auch wunderlich und fremdartig genug vorkommen, während das Volk des Reichs der Mitte mit seinen Instrumenten ein Getöse hervorbringt, das eben zu sehr blosses Getöse und nichts weiter ist, um überhaupt irgendwelchen Charakter haben zu können, welches freilich für den Chinesen doch Sinn und Zusammenhang hat, während wir anderen, nach unserer Auffassung des Tonspieles, ihn darin vergebens suchen.

Die bisher benannten Instrumente werden noch jetzt bei den Arabern, insbesondere aber in Aegypten von den Musikern gebraucht.[1]) Es ist aber damit der Reichthum des arabischen Orchesters bei weitem noch nicht erschöpft. Die orientalische Musik besitzt oder besass nicht weniger als 32 Spielarten von Lauten, 12 Abarten des Kanuns, 14 Geigeninstrumente, 3 Arten Lyren, 28 Sorten von Schnabelpfeifen (darunter die Doppelflöten Argul und Sumara), 22 Oboen, unter denen die eine genannt „Bok“ auch als „albog“ in Spanien Eingang fand, 6 Arten Flöten oder offen liegender Pfeifen, zu denen auch eine „Musikar“ (das ist auf persisch der „Musikus“) geheissene Panspfeife gehört; fünf Sackpfeifen, deren eine Arganun heisst, was wenigstens Klangverwandtschaft mit Organum hat, viererlei Hörner, deren einfachste Art Pai sutur nichts weiter ist als ein hohler Eselsknochen, und unter denen auch die Gerichtsposaune Ssur bemerkenswerth ist, 8 Arten Trompeten. An Schlag- und Klingelinstrumenten ist grosser Ueberfluss, achtzehnerlei Trommeln, zwanzigerlei Schellen-Klingeln und Klappern. Neben diesen, theils noch jetzt ge-

Musikanten, Sänger und Geschichtenerzähler zu hören, welche diese Oerter besuchen, um eine Kleinigkeit zu verdienen. Hieran finden die Morgenländer, welche oft ganze Stunden in Gesellschaft sitzen, ohne ein Wort mit ihrem Nachbar zu sprechen, ein grosses Vergnügen.

1) Sehr deutliche, instructive und detaillirende Schilderungen bei Villoteau, im 13. Bande des franz. ägyptischen Expeditionswerkes. Er hat sie mit grosser Gewissenhaftigkeit bis in die Details ihrer Technik hinein untersucht. Dazu gehören drei grosse Kupfertafeln im Bilder-
ie nicht minder treue Darstellungen und Detaillirungen ent-

bräuchlichen, theils von den arabischen und persischen Autoren benannten Instrumenten kommen in den Schriften noch an dreissig Namen von Instrumenten vor, deren Beschaffenheit uns unbekannt ist, und wovon eines den seltsamen Namen „der Dummkopf“ (arabisch Zelami) führt.

Es erübrigt noch, auf den sittlichen Werth, die ethische Bedeutung, welche die Araber ihrer Tonkunst zuschreiben, einen Blick zu werfen. Dass ein Volk von so eigenthümlich poetischer Anlage, von leicht erregbarer Begeisterung, von feuriger Phantasie und von einem seinen Grundzügen nach stolzem, edlem und freiem Wesen für den magischen Reiz der in dem wohllautenden Wechselspiel der Töne liegt, nicht unempfindlich bleiben konnte, ist ganz natürlich. In der Abhandlung der „Brüder der Reinheit“ wird Musik in persischen Versen mit orientalischem Redeschwunge gepriesen. Mild wie Milch, feurig wie Wein klingt Musik, sie lockt wilde Thiere, bezwingt menschliche Herzen, und der Liebe Lust und Leid tönt aus ihr, ein Lob, welches gegen des grossen britischen Dichters berühmte Worte zum Preise der Tonkunst (im „Kaufmann von Venedig“) nicht zurücksteht, obschon der christliche Dichter den Nachdruck entschieden auf die ethische, der orientalische Dichter aber auf die sinnliche Seite der Musik legt. Ein arabisches Sprichwort sagt: „wer nicht jagt, wer nicht liebt, wer von den Tönen der Musik nicht durchbebt und vom Blumendufte nicht entzückt wird, der ist kein Mensch“; die Araber wissen viel von der Macht der Musik auf das Gemüth zu erzählen. So wie Harun al Raschid durch Ishac el Mashouli's Melodien zur Verzeihung gestimmt wird, rettet ein anderer Musiker einen Verurtheilten vom Tode, indem er das Herz des strengen Richters zum Mitleiden rührte; nach anderer Version derselben Erzählung sollen gar nach dem Sturze Bagdads dreissigtausend dem Tode bestimmte Gefangene auf solche Weise dem sie bedrohenden Geschicke entrissen worden sein. Alfarabi soll nach der Erzählung des Buches Ressai akhuan el Safa im Hause des Veziers Ismail Sahib als zerlumpter Bettler eintretend die Anwesenden durch sein Spiel auf dem Instrumente Kashbad abwechselnd zu ausgelassener Lustigkeit und tiefer Melancholie zu stimmen gewusst, und endlich in tiefen Schlaf versenkt haben[1]), eine orientalische Umdichtung der bekannten griechischen Erzählung von dem Tonkünstler Timotheus, der auf den grossen Alexander mit seiner Musik ähnliche Zauberwirkungen hervorgerufen haben soll. Abd-ol-Kadir war ein so herrlicher Künstler, dass sich, wie die arabischen Schriftsteller sagen: „die Laute vor ihm verneigte“.[2])

1) Vergl. de la Borde, Essai.
2) A. a. O.

Die Laute ist übrigens selbst eine Art Wunderthäterin. So wie in der Naturmystik der Töne, wie wir sie nach den Anschauungen der Araber kennen gelernt, pythagoräische und platonische Reminiscenzen durchklingen, so haben die Araber auch ihre Traditionen von der heilkräftigen Wunderwirkung der Musik, welche sehr auffallend an Aehnliches bei den Griechen erinnern. Diese Eigenschaft wohnt aber eben nur der Laute, dieser Krone aller Instrumente inne. Wie Pythagoras in den Tönen der Lyra ein Abbild des Weltalls fand, so nennen die arabischen Philosophen ihr altes viersaitiges Eud (nach ihrer Angabe des Pythagoras' Erfindung) ein Abbild der Natur. Die höchste Saite zir entspricht dem Feuer, ihre Klänge sind hell und warm, die zweite Saite metsni gibt leicht Klänge und entspricht der Luft, die dritte Saite motsellets lässt kalte Töne hören und gleicht dem Wasser; die tief, schwer und gewichtig klingende vierte Saite bem stellt die Erde vor. Da nun die Elemente, wie wir schon hörten, mit den Temperamenten in engem Zusammenhange stehen, so haben sie Heilkräfte gegen Krankheiten, die aus den einzelnen Temperamenten entspringen. Nach dem Buche ressail akhuan el Safa hilft der Ton des zir gegen die Krankheit balgham, welche bei phlegmatischen Personen vorkommt; Melancholiker müssen den Ton der Saite metsni mothlik hören; Krankheiten der Jugend (des cholerischen Temperaments) heilt der Ton der Saite motsellets, insbesondere aber ist er auch gegen Gelbsucht und Bleichsucht dienlich, Sanguiniker fühlen sich durch den Ton des Bem gestärkt.[1]) Also: contraria contrariis; dem Sanguinikus hilft bem, der Ton der Erde, d. i. der Melancholie; dem Phlegmatikus hilft zir, der Ton des Feuers, d. i. des cholerischen Temperaments, dem Cholerikus hilft motsellets, der Wasserton, d. i. der Ton des Phlegma, dem Melancholiker metsni mothlik der Ton der Luft, des sanguinischen Temperaments. „Ein kluger Musiker", sagen die Araber, „musizirt nicht ohne Auswahl darauf los, sondern ordnet seine Stücke nach einem klugen Plane: er fängt bei Festen mit der Weise an, welche Muth, edle Freude und Freigebigkeit einflösst, geht dann in die liebeathmenden Melodien hezej und remel über, lässt sofort die Tanz anregende Weise makhouri hören, und schläfert endlich die ermüdeten Gäste mit der Melodie tsakil ein."[2])

Aber selbst jene Auffassung ist ihnen nicht fremd, die in der Musik eine höhere Arznei als nur des Körpers, die in ihr eine Seelenarznei, eine Seelenspeise erblickt, und wenn wir lesen, Hadji Chalfa habe gelehrt, „dass die durch die Melodien entzückte Seele sich nach der Anschauung höherer Wesen sehnt, nach der Mit-

---

1) De la Borde, Essai, I. Bd. S. 194.
2) De la Borde, a. a. O. S. 195.

theilung einer reineren Welt, so dass auch die von der Dichtheit der Körper verdunkelten Geister durch sie vorbereitet und empfänglich werden zum Umgange mit den Lichtgestalten, die um den Thron des Allmächtigen stehen" [1]), so glaubten wir Platon sprechen zu hören, und es bleibt kaum noch ein Zweifel, ob man in einer solchen poetischen, reinen, überschwänglichen Würdigung der Musik, die hier geradezu zur Pförtnerin des Reiches jener Ideen gemacht wird, deren an der Wand unseres Kerkers hinziehende Schatten wie für die Urbilder selbst halten, den Einfluss platonischer Weisheit suchen dürfe.

Mit der arabisch-persischen Musik wäre die Umschau im Gebiete der uns fremdartig entgegentretenden asiatischen Musik geschlossen. Der Naturforscher Oerstedt macht die sehr gute Bemerkung, man müsse ein jedes Geschöpf, was den ästhetischen Eindruck seiner Erscheinung betrifft, in der Umgebung denken, auf welche es in der Schöpfung angewiesen erscheint, der königliche Schwan, der im stillen Weiher so majestätisch seine Kreise zieht, wird ein hässliches Thier, wenn er auf dem festen Lande ungeschickt einhergeht, der Affe erscheint mit seinen tollen Sprüngen und Possen in den Wipfeln tropischer Bäume ganz an seiner Stelle und verliert seine Hässlichkeit, die ihn, im Käfig angesehen, zur verzerrten Parodie der Menschengestalt macht, das an sich hässliche Kamel passt zur weiten Wüste, deren „Schiff" es ist u. s. w.

Etwas Aehnliches gilt von den Künsten. Allerdings gibt es ein ewiges, ein absolutes Schöne, und es besteht dieses nicht etwa in dem, was dieser oder jener geistreicheren oder beschränkteren Nation gefällt. Will man aber nicht auf den Standpunkt einer engherzigen Geschmäcklerästhetik gerathen, die ihren akademischen Zollstab überall anlegt, wo er hingehört und wo er nicht hingehört, die das Nibelungenlied und die Sakuntala und den Shakespeare und Dante nach denselben Boileau'schen Prinzipien misst, und den Werth der Bauwerke des alten Aegypten und Indien nach ihrem Vignola taxirt, so muss man jede Kunst, auch die Musik, im Zusammenhange mit der ganzen Cultur und dem ganzen Zustande, ja mit der Geschichte des Volkes betrachten, dem sie angehört. Die orientalische Tonkunst, und ganz besonders jene der Araber ist, wenn man sie aus diesem Zusammenhange reisst, und sie ohne alle und jede Rücksichtnahme darauf in eine Musikgeschichte oder Musikästhetik placirt, das exotische Geschöpf, das im engen Käfig fremdartig und abstossend erscheint, während es in seiner wilden Freiheit den Eindruck des Nothwendigen, des Gehörigen macht. Als ein Theil arabischer Cultur betrachtet, jener Cultur, die sich unter den eigenthümlichen Landes- und Lebensverhältnissen des

1) Carriere, Aesthetik, II. Bd. S. 347.

Orients gerade so und nicht in anderer Weise entwickeln konnte, deren Denkmale in den Schriften der arabischen Weisen niedergelegt sind, in den wunderbar charakteristischen Bauwerken vor aller Augen stehen, die in der erzählenden Märchendichtung, in Sprach- und Ausdruckweise, in Sitte und Gebrauch, in Ethik und Religiosität, in den kriegerischen, wie in den friedlichen Aeusserungen des ganzen Volkscharakters ein so eigenthümlich gefärbtes, in seiner Eigenthümlichkeit anziehendes Bild gewährt — in diesem Zusammenhange erscheint auch die orientalisch arabische Musik als ein dem grossen Ganzen, dessen integrirenden Bestandtheil sie bildet, organisch Eingefügtes, als ein Dazugehöriges, an jener eigenthümlichen Färbung in ihrer Weise Theilnehmendes und als ein eben dadurch in der Art seiner Erscheinung Berechtigtes, wie grosse Aberrationen vom absolut Schönen sich auch im Einzelnen nachweissen lassen; oder vielmehr wie viel auch dazu fehlt, dass das absolut Schöne auch nur annäherungsweise erstrebt und erreicht worden wäre.

Drittes Capitel.

Die Musik der buddhistischen Völker.

(Inder, Chinesen, Japanesen.)

Inder.*)

Neben dem rationalistischen China und dem trocken verständigen Japan erscheint Indien als das Land überschwänglicher Poesie — wenn dort der Verstand Alles und Jedes einfach realistisch und nüchtern auffasst, so malt die ungezügelte Phantasie des Inders die alltäglichsten Dinge in bunten Regenbogenfarben aus. Der Chinese findet in der Musik eine Wissenschaft und ein moralisches Besserungsmittel, dem Inder ist sie eine Sache der Phantasie und der Gegenstand eines schwelgenden Genusses. Die Wissenschaft hat nichts damit zu schaffen, ihre einzige Bestimmung ist, die Einbildungskraft zu erfreuen.

Allerdings besitzen die Inder eine fein ausgebildete Musiklehre, aber es spielt eine magische Wunderwelt hinein, und die Phantasie ergeht sich auch sogar hier in seltsam dichterischen Märchenträumen. Die Musik ist nach den indischen Mythen geradezu göttlichen Ursprungs; Sarasvati, die Gemahlin Brahma's, brachte den Menschen das schönste aller Instrumente, die Vina, welche dann an dem halbgöttlichen Narada, dem sogenannten „indischen Gott der Musik" einen Pfleger fand. Fünf Tonarten (Raga) liess Mahadeva-Krishna aus seinen fünf Köpfen entspringen, die sechste Tonart schuf seine Gemahlin Parvati. Dazu schuf Brahma selbst noch dreissig Raginis oder Nebentonarten — personificirt in eben so vielen Nymphen. Die Musik ist zaubergewaltig. Den Ragas, Mahadevas und Parvatis gehorchten nicht allein Menschen, sondern auch Thiere und selbst die unbelebte Natur wurde durch sie in Bewegung gesetzt. Gewisse Weisen durfte kein Sänger anstimmen, bei Gefahr in Flammen aufzugehen. Zur Zeit Akbar's, heisst es,

---

1) Ambros' Schreibung der Sanscrit-Worte hatte Professor Capeller in Jena die grosse Freundlichkeit zu verbessern.

wurde der Sänger Naik-Gobaul, ob er gleich bis an den Hals im Flusse Djumna stand, vom Feuer verzehrt, als er auf Befehl des Herrschers den zauberkräftigen Raga sang. Eine andere Melodie bewirkte, dass Wolken aufstiegen und Regen herabströmte, eine Sängerin rettete damit Bengalen vor Misswachs und Hungersnoth.[1]) Wieder eine andere Melodie machte die Sonne verschwinden, und verbreitete Finsterniss; Mia-Tu-Sine, ein Sänger Akbar's, bewirkte dieses Wunder, der Palast wurde durch seinen Gesang sogleich in tiefes Dunkel gehüllt. So hat also die Musik nach der Anschauung der Hindus, gleich dem Gebete, dem Opfer und der Askese, götterzwingende, magische Wirkungen. Auch Thiere widerstehen ihr nicht, sie beschwichtigt die Wuth der Schlange und zähmt den wilden Elephanten.[2]) Von den vier angenommenen Haupttonsystemen sind zwei von den Göttern selbst angegeben, von Isvara und von dem wohlbekannten Hanuman — die beiden anderen stammen von Bharata-Muni (Berat), dem Erfinder der Natakas (d. i. der Dramen mit Musik und Tanz) und von Kalinath, einem gottbegeisterten Weisen her. In der Periode Krishna's gab es nicht weniger als 16 000 Tonarten, da sich ebenso viele Gopi (Nymphen, Hirtenmädchen von Madura) um die Liebe des als Hirt auf Erden weilenden Gottes bemühten und eine jede, um sein Herz zu rühren, ihren Gesang in einer eigenen Tonart anstimmte. Jones hat eine ganze Folge Ragmalas, gemalter indischer Mythen oder Legenden, aus Hindostan mitgebracht, die in zierlicher, naiver Weise und in einer mädchenhaft schüchternen und anmuthigen Ausführung grösstentheils Scenen aus Krishna's Hirtenleben und seinem Verkehre mit den Gopi darstellen. Hier sieht man auf der einen Darstellung Krishna, kenntlich durch die schwarzblaue Farbe und eine Zackenkrone, heiter scherzend mit einer Zahl jener Hirtenmädchen, die ihn musizirend umgeben. Zwei davon schlagen Castagnetten, eine dritte rührt mit der Hand eine Trommel, die in Gestalt und Behandlungsweise völlig einer fässchenartigen altägyptischen Trommel gleicht, eine vierte bläst eine Art Schalmei, deren obere Hälfte schlangenartig eingebogen ist. Ein anderes, äusserst liebliches Bildchen zeigt eine Gopi im freundlichen Verkehr mit Gazellen, welche sich zutraulich um sie drängen, sie trägt eine Vina, und es sieht aus, als habe ihr Saitenspiel die zierlichen Geschöpfe herbeigelockt. Die ganze Serie von Bildchen

1) W. Ouseley, Orient. collect. I S. 74.

2) Dass die Schlangenbeschwörer in Hindostan sich einer Art Flöte, oder auch wohl eines Saiteninstruments bedienen, ist bekannt. Strabo, XV. 1. 42 berichtet, dass die Inder gefangene Elephanten mit Gesang und Paukenschlägen (*μελισμῷ τινι καὶ τυμπανισμῷ*) zähmten. Dasselbe erwähnt Martianus Capella de nupt. Mercurii et philolog. IX: Elephantos indicos organica permulsos detineri voce compertum.

ist eine schöne Illustration zu der gepriesenen, Krishna's Hirtenleben schildernden dramatischen Idylle, des Gitagovindà.[1])

Auch die Erfindung des Schauspiels wird von den Hindostanern in die mythische Zeit verlegt; der schon vorhin erwähnte Erfinder Bharata, genannt Muni, fasste, sagen sie, Schauspiele in eine Sammlung von Sutra zusammen und führte sie vor den Göttern selbst in Tänzen auf. Brahma selbst hatte die Vorschriften dafür aus den Veda zusammengestellt und theilte sie dem Muni Bharata mit. Jene erste Darstellung vor den Göttern hatte die Geschichte Vishnu's, die Gattinwahl der Lakschmi zum Gegenstande, und bestand in pantomimischen Tänzen, die in Indra's Himmel durch die Gandharven und Apsarasen (die den Indra umgebenden Genien der Musik und des Tanzes) ausgeführt wurden.[2]) Eine andere Mythe lässt das „Sangita", das ist aus Musik, Gesang und Tanz zusammengesetzte Darstellungen von Krishna und den ihn umgebenden Hirtenmädchen ausgehen.[3])

Es ist bemerkenswerth, dass der hindostanische Götterkreis, oder eigentlich der Himmelsgott Indra an den vorhin erwähnten Gandharven eine ihn umgebende Schar von Sängern und Musikern besitzt, und sonach die Tonkunst von der hindostanischen Mythe in den Himmel selbst versetzt wird. Im Rigveda (I. 163, 2 wird noch von einem einzelnen Gandharva gesprochen, der kein Sänger, sondern ein muthiger Kampfgenosse Indra's ist, wenn dieser auszieht, die bösen Geister und den Einhüller Vritra zu bekämpfen. In den grossen Epen (im Mahabharata III. 159. Vers 11656) erscheinen schon Gandharven in der Mehrzahl. Ursprünglich, nach Lassen, Symbole des Sonnengottes und kraft dessen auf Sonnenrossen reitend[4]), nach Duncker, an die Stelle der nach der ältern Mythe, um den Kämpfer Indra wehenden, die einhüllenden Wolken vertreibenden Winde getreten[5]), wurden sie in nicht bekannter Zeit und aus nicht bekannt gewordener Veranlassung, jedenfalls vor Abfassung der grossen Epen, zu Musikern und Sängern des Gottes. Nach der Brahmanischen Theogonie schuf Brahma, nachdem er dreitausend Billionen und vierhundert Millionen Jahre im Brahma-Ei gelegen, es dann durch die Kraft seines Gedankens in zwei Theile gespalten, aus denen er Himmel und Erde machte, den Manu — Manu schuf seinerseits die zehn grossen Weisen, welche dann die Himmel, die Götter und neben anderen guten und bösen Geistern auch die Gandharven und die Apsarasen her-

1) Nachbildungen in Dalberg's Uebersetzung von W. Jone's Schrift über indische Musik.
2) Lassen, ind. Alterthumskunde, 2 Bd. S. 502.
3) Lassen, ind. Alterthumskunde, 2 Bd. S. 504.
4) A. a. O. 1. Bd. S. 773
5) Duncker, Geschichte des Alterthums, 2. Bd. S. 154.

vorbrachten. Kraft dieser göttlichen Abstammung könnte man die „lotosäugigen“ Apsarasen, die Musikerinnen und Tänzerinnen Indra's, mit den griechischen Musen vergleichen, wenn sie nicht allzuviel Bajaderenartiges an sich hätten. Galt es, einen frommen Büsser oder Einsiedler in Versuchung zu führen, so übernahm irgend eine reizende Apsarase diese Mission. Dafür verwandelte Vasishta, der bekannte Besitzer der Wunderkuh, bei solcher Gelegenheit die Apsarase Rambha in Stein.

Gandharven und Apsarasen feiern frohe Ereignisse, an denen die Götter Theil nehmen, durch Gesang und Tanz. „Nichts gibt es,“ heisst es im Pantscha-tantram, „was in der Welt selbst Göttern lieber wäre als Gesang; durch den Zauber der Saiten fing Ravana den Siva selbst.“

Als die Dasarathiden geboren wurden, der herrliche Rama, Bharata und Lakshmana: da (heisst es im Ramajana) „sangen lieblich die Gandharven, die Scharen der Apsarasen tanzten, die Pauken der Himmlischen (deva-dundubhayas) tönten, und Blumenregen fiel aus den Lüften. Aber in Ajodhja, der Stadt, feierte zahlloses Volk herrliche Feste, vom frohen Schwarme, von Gauklern, Tänzern und Sängern wimmelten die weiten Strassen; sie ertönten von mannigfachen musikalischen Instrumenten.[1]) Und als der König Dasaratha, mit der schönen Tochter Santa und dem Sohne des Weisen „leuchtend gleich der aufsteigenden Flamme“, in seinen Königssitz einzieht, als die Stadt von Wohlgerüchen dampft, die Strassen mit Wasser besprengt sind, von den Häusern Fahnen wehen und alles Volk sich freut, da „hält der König seinen Einzug in die schöngeschmückte Stadt beim Ton der Muscheltrompeten und Pauken.“[2]) Derlei lautschallende Tonwerkzeuge vor dem Könige zu spielen war Sitte. Strabo erzählt, dass vor den indischen Königen Pauken- und Beckenschläger einhergehen.[3]) Auch Ardschuna wird, als ihm Indra Blitz und Donnerkeil übergibt und Urvasi, die schönste der Apsarasen, sich ihm als Gattin gesellt, von den Göttern und Heiligen mit Muscheltrompeten und Paukenschall begrüsst.[4]) Aus ähnlichen Instrumenten bestand auch die alte indische Kriegsmusik, nach Strabo's Bericht haben die Archonten des Krieges Pauken- und Beckenschläger beizustellen“[5]), aber auch mit Muscheltrompeten und mit Doppelpfeifen wurde kriegerische Musik gemacht und wurden Signale gegeben.[6]) Als die Könige von Mien (Ava) und Bengalen im Jahre 1272 n. Chr.

---

1) Ramajana, I. 19. V. 10. 11. 12.
2) A. a O. I. 10. V. 32.
3) *προηγοῦνται δὲ τυμπανισταὶ καὶ κωδωνοφόροι.* Strabo, XV. Cap. I. 55.
4) Bopp, „Ardschuna's Reise“. S. 10.
5) A. a. O. 52. *κωδωνοφόρος.*
6) Vergl. Cunningham, the Bhilsa Topes. Pl. 13.

gegen den tatarischen Grosshkan Kublai eine grosse Schlacht schlugen, liessen sie zum Angriffe, nach Marco Polo's Erzählung, eine ungeheuere Menge von Kriegsinstrumenten ertönen.[1]) Krieg und Musik spielen in der mythischen Wunderzeit seltsam ineinander. Der Wagenlenker der alten Könige von Hindostan, Suta, war zugleich ihr Barde; er hatte neben seiner Aufgabe das Gespann im Kampfe zu leiten, noch die weitere, das Lob des Königs zu singen und die alten Sagen vorzutragen. Er war gemischter Abkunft, Sohn eines Kshatrija und einer Brahmanin. In der Ueberlieferung wurde Suta zu einem concreten historischen Individuum, einem Schüler Vjasas, des Vedasammlers, und selbst Verbreiter der Purana durch sechs Schüler, die er ausbildete.[2])

Ehe sich noch die Arja zu Herren des Landes machten, hatten die alten Ureinwohner Südindiens (nach Galdwell, dem gründlichsten Forscher und Kenner dieser Epoche) Barden, die bei den Festen ihre Lieder sangen, obschon das Volk nicht einmal die Schreibekunst verstand.

In der Zeit, die uns (freilich phantastisch umgedichtet) aus dem Spiegel der alten Epen entgegenleuchtet, war die Musik im Wesentlichen der Musik der ältesten Culturländer, Aegypten, Assyrien, Babylon[3]), China, allem Anscheine nach ähnlich; nur wurde sie einerseits duftiger, poetischer, phantastischer und phantasievoller aufgefasst, andererseits befand sie sich noch sehr merklich auf dem Standpunkte eines naiven Naturalismus. Die Trompete wird im Ramajana geradezu „Çankha“ Muschel genannt; und jenes uralterthümlichste Entlocken dumpfer Schmettertöne aus Muscheln, wie die Griechen ihren Tritonen zuschrieben, war also noch im Gebrauche, als Indien schon glänzende Städte, wie Ajodhja, Indraprastha und Hastinapura (das Ilion des Mahabharata) besass. Auch die oft erwähnten Trommeln, mit dem eben erwähnten, den dumpfen Schall malenden Sanskritworte bezeichnet, sind für diesen Stand der damaligen Musik kennzeichnend. — Es waren theils kleinere, aber doch umgehängt zu tragende Handtrommeln, dergleichen die Himmlischen bei der Geburt der Söhne Dasaratha's zum Tanze schlugen, theils wohl auch grössere Schallwerkzeuge, wie bei jenem festlichen Einzuge. Doch gab es auch schon Saiteninstrumente, selbst schon in den Händen der Himmelsbewohner und halbgöttlichen Nymphen, die Vina ist ja (gleich der griechischen Lyra in Hellas) das eigentliche Nationalinstrument, Göttererfindung, Göttergabe, und noch jetzt das Instrument der

1) Marco Polo, II. 42.
2) Lassen, ind. Alterth., 3 Bd. S. 503.
3) Ueber den Verkehr mit Babylon, Assyrien u. s. w. Lassen, 1. Band S. 858.

mahrattischen und bengalischen Brahminen.[1]) Manche noch heut angewendete Instrumente scheinen sich aus sehr alter Zeit erhalten zu haben, so eine „Pambe“ genannte Pauke, die blos in den Tempeln Virapatrin's, des Sohnes Siva's, angewendet wird.

Als ältestes Denkmal hindostanischer Dicht- und Singekunst ist unter den Vedas (den Büchern der liturgischen Gebete, Anrufungen, Hymnen u. s. w.) der sogenannte Rigveda, d. i. Lob- und Preisveda erhalten, welcher Loblieder und Gebete an die Götter, Kriegsgesänge, Siegeshymnen enthält, und dessen einzelne Gesänge mit den Namen der Priester und Sänger bezeichnet sind, denen sie zugeschrieben werden. Es ist darin nur vom Fünfstromlande und dem Landstriche am Indus als Wohnsitz der Arja die Rede und des nachmals so heilig gehaltenen Stromes Ganga geschieht gar keine Erwähnung. Da nun die Arja vom Gangeslande schon um 1300 v. Chr. Besitz nahmen, so lässt sich auf das hohe Alter dieser Gesänge schliessen. Wir wissen, dass bei Opferfesten grosse Tänze ausgeführt, bei den „Rasa“ genannten Festen Gesänge zu Ehren Vishnu's angestimmt wurden[2]) und dass die hindostanische Liturgie, wo sie nicht von der Lehre Mohamed's verdrängt wurde, noch heute solche Gesänge vorschreibt.[3]) Wie die Worte der Dichtung sind zuverlässig auch die Singweisen Denkmale einer uralten Zeit.[4])

Die historisch beglaubigte Entstehung der Dramen fällt in die Zeit der buddhistischen Könige und es werden solche Aufführungen schon zur Zeit des Königs Asoka (um 230 v. Chr.) erwähnt. Nach jenem mythischen Muni Bharata heissen die Sänger noch jetzt in Guzerat „Bharot“, bei den Ragaputra „Bhat“. Lassen vermuthet daher, dass die ältesten dramatischen Darstellungen gesangweise ausgeführt wurden.[5]) Wirklich besteht das idyllische Spiel „Gitagovinda“, worin Krishna's Entzweiung und Versöhnung mit seiner Geliebten Radha geschildert ist, aus Gesängen der Liebenden und eines Chores von Freundinnen, ähnlich dem hohen Liede der Hebräer. Wie in Griechenland das älteste Drama mit den Schicksalen des Dionysos, befasste sich in Indien das Drama ursprünglich

---

1) Nach Plinius hist. nat. IX. 13. und Pausanias VIII. 23. 6. verfertigten die Inder aus den Schalen der Schildkröten auch Lyren.

2) Lassen, ind. Alterthumskunde, 2. Bd. S. 504. 505.

3) Graf Johann Potocky hörte in Astrachan eine Kolonie Hindostaner aus Multan in einem zum Tempel eingerichteten Raume eine Abendhymne an Vishnu singen, und fühlte sich „gewissermaassen religiös ergriffen von dem Einklange ihrer Cantilena, welche von Tamtamschlägen begleitet wurde“.

4) Möge uns irgend ein kundiger und gewissenhafter Musiker recht bald Proben davon aus Hindostan mitbringen, das uns ja, Dank sei es den Verkehrsmitteln der Neuzeit, bedeutend nähergerückt ist.

5) Lassen, 2. Bd. S. 502. 503.

mit Darstellungen aus der Geschichte Vishnu's und Krishna's. Es war ohne Zweifel gleich dem griechischen Drama ein Verein von Poesie, Musik und Tanz, denn für die Vereinigung von Tanz mit Geberden und Worten haben die Hindostaner das Wort „Natja“, und „Nataka“ heisst soviel als Schauspieler oder auch Schauspiel. Pantomimischen Tanz ohne Worte nennen sie „Nritja“, blossen Tanz, der weiter nichts darstellt, „Nritta“. Die asketische Lehre der Brahmanen und die in sich hineinsinnende Versunkenheit der Buddhisten hinderte nicht die Ausbildung dieser heiteren Künste. Noch jetzt sind mythische Dramen in Hindostan gebräuchlich, und es ist ein Gegenstand grosser Heiterkeit, wenn der weise Gott Ganesa mit seinem dicken Wanst und seinem Elephantenkopfe auftritt. Auch dem Gottesdienste der Buddhisten fehlte es nicht an Musik, die alten grossen Höhlentempel (z. B. im Salsette) haben oberhalb des Einganges eine eigene Galerie, in welcher man, nach Lassen, eine Musikgalerie zu erkennen hat, da eine solche bei den Gajnatempeln noch jetzt vorkommt.[1]) Musikinstrumente wurden geschätzt; unter den reichen Geschenken, welche Akabaros der König von Arjake erhielt, befanden sich auch musikalische Instrumente.[2]) Die Dichter pflegten ihren Poesien die Bemerkung beizulegen, in welcher Tonart jede davon vorzutragen sei, wenigstens that solches der berühmte Dichter der Gitagovinda Dschajadeva; für die schönste seiner Oden wählte er die Tonart Vasanti.[3])

Als die Griechen mit den Indern bekannt wurden, fanden sie bei ihnen Musik, als eine Erheiterung für die Könige und deren Hofstaat, in Uebung. Wenn der König jagt, erzählt Curtius, so erlegt er die wilden Thiere mit Pfeilen, während sein Harem dazu Preislieder singt. Dass die Griechen in den festlichen Processionen, wobei unter dem Getöne von Pauken, Cymbeln und Schallbecken die Könige mit grossem Gefolge, in bunten Gewändern und mit Stirnbinden, Krüge und Schalen in Händen, Panther und Löwen mitführend, zum Opfer zogen, einen Dionysoscult erblickten, war ganz natürlich.

Inwiefern die jetzige Hindu-Musik, welche in ihrer Art theoretisch und praktisch eine beachtenswerthe Ausbildung zeigt, mit der in alter Zeit gepflegten Kunst Aehnlichkeit hat und inwieweit

1) Lassen, 2. Bd. S. 1172.
2) Ebendas., 3. Bd. S. 51.
3) Jones, S. 41. Die Bemühungen Sir Williams Jones, sich diese Melodien zu Dschajadeva's Gedichten zu verschaffen, waren vergebens. Die Pandits im Süden verwiesen ihn nach Westen, die westlichen Brahminen nach Norden, und jene von Nepaul und Cashemir erklärten, von keiner alten Musik zu wissen, und verweisen den eifrigen Forscher wieder auf den Süden als die Heimat Dschajadeva's.

sie sich aus der früheren einfachen Tonkunst des alten Indien entwickelt hat, dafür fehlen freilich genügende Anhaltspunkte. Man darf nicht ausser Acht lassen, dass jene in die frühesten Zeiten der Geschichte zurückgreifende Cultur, durch das Eindringen des Islam, die Eroberungszüge Mahmud des Gaznaviden zu Anfang des 11. Jahrhunderts unserer Zeitrechnung, des Thamas Kulichan, das Begründen der Mogulherrschaft u. s. w. ausserordentliche Erschütterungen erlitten hat. Während China in seiner Abgeschlossenheit noch heute so ziemlich dieselbe Gestalt des Lebens zeigt, wie das China Yao's und Chun's, und selbst das Festsetzen der fremden Mandschu-Dynastie der unerhörten Zähigkeit dieser Gewohnheiten, Sitten, Ceremonien und Künste nichts anhaben konnte, ist das Indien, welches die Heldenkämpfe um die jetzt spurlos verschwundene Prachtstadt Hastinapura sah, in welchem die wundersam phantastischen Pagoden und Tanjore von Madura, die Höhlenwunder von Ellora entstanden, etwas anders geworden, es wurde das heutige Hindostan, in welchem der Alkoran den Triumph erlebte, dass eine neue Grossstadt den Namen Allahabad (Gottesstadt) erhielt, dass sich zu Delhi, Agra u. s. w. Bauten erhoben, deren Kuppeln und Minarets von den persischen Moscheen herübergeholt sind; dass ein Theil der Bewohner den Islam mit aller fanatischen Vertiefung, die dem Hindu in Religionssachen eigen ist, ergriff. Hindostan bildet gewissermaassen den Ueberleitungspunkt zu der Musik der mohamedanischen Völker, und wie es seinen natürlichen Grenzen nach an Persien und Arabien stösst, so hat die Cultur (auch die musikalische) hinüber und herüber in mannigfachen Wechselbeziehungen gewirkt. Der anonyme Autor eines arabischen Buches „Blütenbaum", dessen Kelche die Musiklehre enthalten", bezeichnet das von ihm erklärte System der Musik für indisch[1]); es stimmt in manchen Beziehungen mit den hindostanischen Schriften überein, aber in anderen nicht, und diese sehr zahlreichen fremden Elemente sind (schon nach den aus dem Persischen stammenden Kunstausdrücken), wenn sie der Autor des Blütenbaumes wirklich aus Hindostan herübergeholt hat, dort doch nur eingeführtes oder eingedrungenes mohamedanisch-persisches Gut gewesen. So deutet das eigenartige Rebah, die den arabischen Guitarren (Tanbur) sehr ähnliche Magoudi u. s. w. den Einfluss an, den seinerseits Arabien auf Hindostan geübt. Die Wechselströme der Cultur können erst dann völlig verstanden werden, wenn man sich das Gesetz dieser Fluctuationen, das sich überall und zu allen Zeiten in gleicher Art wiederholt, klar gemacht hat. In Hindostan selbst hält man

1) Villoteau hat in der descr. de l'Egypte, Bd. 14, dieses Buch theils in Uebersetzung, theils auszugsweise mitgetheilt.

die echte alte Kunst für verloren. In den nördlichen Gegenden trägt man sich mit der Meinung, es gäbe in den westlichen Districten noch Musiker, welche die ursprüngliche zaubergewaltige Musik besitzen. Dort aber schreibt man die Existenz solcher Musiker nur noch der Provinz Bengalen zu.[1])

Die indische, insbesondere die Sanskritlitteratur zählt eine beträchtliche Anzahl zum Theil sehr alter musikalisch-theoretischer Werke, als: Raga-Darpana (Spiegel der Tonleitern), Sanhita-Darpana (Spiegel der Melodien), Ragarnava (See der Affekte), Sabhavinoda (die Ergötzung der Gesellschaften), das von einem tonkundigen Gelehrten Soma verfasste Buch Ragavibhoda (Lehre von den Tonleitern), die Bücher Narayana[2]), Damodora, Ratnakara, Sangitanarayana, Pariataka u. s. w.

Das Buch Soma oder Ragavibhoda setzt in seinem ersten, dritten und vierten Capitel die Theorie der Töne nach ihrer Eintheilung und Folge, die Scalen nebst ihren Namen und ihren Veränderungen durch die Temperirung. Das zweite Capitel ist dem hindostanischen Hauptinstrumente, der Vina, gewidmet und beschreibt ihre verschiedenen Arten. Das fünfte Capitel fügt als Beispielsammlung eine Anzahl von Melodien hinzu. Das Buch scheint sehr alt, jedoch neuer als das darin öfter citirte Ratnakara des Saruga-Deva, und ist durchweg in der anmuthigsten Versart Arya geschrieben.[3]) Auch Narayana behandelt seine Lehre in harmonischen Versen. Die Hindu sind wohl das einzige Volk der Welt, welches Lehrgedichte über die Harmonielehre besitzt, und so den trockensten Gegenstand mit poetischen Blumen überkleidet.[4]) Die Bücher behandeln erst die poetische Rhythmik unter dem Titel „Gana“ (Gesang), dann die Instrumentalmusik „Vadya“ (Saitenspiel) und endlich die dramatische Darstellung „Nritya“ (Tanz). Die Vereinigung dieser Künste und die Zusammenstimmung (Harmonie) überhaupt, wird mit dem Worte „Sangita“ ausgedrückt.[5])

Der hindostanischen Musik liegen sieben Haupttöne (Svara) zu Grunde, die sich in der Tonleiter (Svara-grama, oder Saptaka; — „saptan“ sanskritisch: sieben) zu einem Ganzen verbinden. In dem, etwa aus dem 5. Jahrhunderte unserer Zeitrechnung herrüh-

---

1) Ouseley, in seinen Oriental Collections, London 1797.

2) Sir William Jones erhielt es aus Benares.

3) William Jones, „über die Musik der Indier“ (übers. v. Dalberg) S. 19. Das Buch Soma wurde vom Obersten Pollier aufgefunden und war selbst den Pandits von Calcutta, von Casi und Cashemir unbekannt gewesen.

4) Im Mittelalter liebte man es, Regeln und Lehren der Musik in Verse zu bringen, Beispiele finden sich bei Guido von Arezzo. Auch bei Johann de Muris u. a. werden die Lehrsätze in lateinischen Versen besungen, doch sind derlei Poetica nur Beigaben.

5) Jones, a. a. O. S. 7.

renden berühmten Thierfabelbuche Pantscha-tantram heisst es: „höre die Eintheilung des Gesanges — sieben Töne, und drei Octaven und einundzwanzig Intervalle und neunundvierzig Taktarten — Quantitäten und Zeitmaasse drei. Drei Arten gibt es von Pausen, sechs Sangweisen, neun Stimmungen, sechsundzwanzig Färbungen; weiter vierzig Zustände dann. Dieses 185 Zahlen umfassende Sangsystem begreift, gut ausgeführt und fehlerlos, sämmtliche Theile des Gesanges.“[1])

Sieben Töne machen in dreimaliger Wiederholung in drei Octaven richtig einundzwanzig Intervalle aus — sonach bildet bei der indischen Musik die natürliche diatonische Scala und das Octavensystem die Grundlage. Der grosse Ganzton wird in vier Vierteltöne eingetheilt; er kommt auf der ersten, vierten und fünften Stufe des Svaragrama vor. Drei solcher Vierteltöne bilden zusammen einen kleineren Ganzton — so erscheint auf der zweiten und sechsten Stufe. Zwei Vierteltöne geben einen Halbton, welcher wie bei uns, die dritte und siebente Stufe bildet. Diese 22 Vierteltöne oder Sruti machen zusammen eine Octave aus — eine Eintheilung, bei der kein Intervall rein herauskommen kann, und das Fundament allen Zusammenklanges, die Octave, um einen Halbton zu tief ausfallen müsste (da sie richtig aus 12 Halbtönen oder 24 Vierteltönen besteht, folglich bei 22 Vierteltönen ein Abgang von $^2/_4$ oder $^1/_2$ herauskommt), wenn nicht zum Glücke die unabweislichen Forderungen des Ohres in der Praxis den Fehler der Theorie verbesserten. Die indische Urtonleiter entspricht also im Wesentlichen unserer Durscala, und ihr Grund- und Hauptton ist *A*, genannt Shaddscha oder auch Svara, d. i. Ton (vorzugsweise), die übrigen Töne heissen Rishabha, Gandhara, Madhyama, Pantschama, Dhaivata und Nishadha, oder in bequemer Abkürzung auf die Anfangssylben reducirt:

Sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni,

was beinahe an das Guidonische *ut, re, mi, fa, sol, la, si* erinnert. Die indische Scala hat demnach folgendes Schema:

Ganzton.	Ganzton.	Halbton.	Ganzton.	Ganzton.	Ganzton.	Halbton.	
Sa —	*ri* —	*ga* —	*ma* —	*pa* —	*dha* —	*ni* —	*sa*
$^1/_4$ $^1/_4$ $^1/_4$ $^1/_4$	$^1/_4$ $^1/_4$ $^1/_4$	$^1/_4$ $^1/_4$	$^1/_4$ $^1/_4$ $^1/_4$ $^1/_4$	$^1/_4$ $^1/_4$ $^1/_4$ $^1/_4$	$^1/_4$ $^1/_4$ $^1/_4$	$^1/_4$ $^1/_4$	
a	*h*	*cis*	*d*	*e*	*fis*	*gis*	*a*
4 Sruti.	3 Sruti.	2 Sruti.	4 Sruti.	4 Sruti.	3 Sruti.	2 Sruti.	
Sa	*ri*	*ga*	*ma*	*pa*	*dha*	*ni*	*sa*

Die Töne behalten ihre Namen auch bei der Erhöhung, so dass es bei der halbtönigen Fortschreitung nur die auf die zwei in der diatonischen Scala ohnehin vorkommenden zwei Halbtonschritte

1) Uebers. von Benfey.

(3. zur 4.; 7. zur 8. Stufe) entfallenden Namen nur einmal vorkommen; die anderen dagegen zweimal, z. B. mit *ma* der Ton *d* und *dis* bezeichnet wird u. s. w. Jones, der beste Berichterstatter, braucht diese Benennungen constant für dieselben Töne *sa* für *a*, *ri* für *h* u. s. w. Sie werden aber anderwärts ebenso auf die Scalen von *c* angewendet, also bedeuten sie nicht sowohl bestimmte Töne als vielmehr die Stufen der diatonischen Scala, so dass *sa* so viel heisse als erste Stufe, *ri* so viel als zweite Stufe u. s. w. Die Wiederholung ergibt dieselben Töne in der höheren und zweithöheren Octave, welche zusammen die vom Pantscha-tantram erwähnten 21 Intervalle, die drei aufsteigenden Ashtan (Octaven) ausmachen. Die Stimmung und Stellung der Stege der Vina begreift aber nur die Töne vom grossen *A* chromatisch in Halbtönen bis zum eingestrichenen *h*; also zwei Octaven und einen Ton — das Buch Soma bemerkt dazu, dass sich Vierteltöne auf diesem Instrumente nicht angeben lassen; jedoch könne dieselbe Wirkung durch verschiedene Anwendung der Tonarten hervorgebracht werden.[1])

Die Tonleitern der verschiedenen Tonarten werden theils durch Beginn des Octavenumlaufes von stets anderen Stufen, durch Modification der Intervalle, innerhalb der Scala, mittels Erhöhung oder Vertiefung und zum Theil durch Auslassung und Ueberspringung einzelner Tonstufen hervorgebracht. Wir sollten auch in der antiken Musik fünf Formen altgriechischer Tonarten, welche Aristides Quintilianus p. 22 Meib. die „allerältesten" nennt begegnen, die mit ihren Fortschreitungen in Vierteltönen und dem Ueberspringen einzelner Tonstufen auffallend an verwandte Gebilde indischer Musik mahnen. Wir sollten dort sehen, dass diese, von der natürlichen, d. i. richtigen Stufenfolge der Töne so weit abweichenden Tonleitern doch nur durch Verdrehung der natürlichen Scala entstanden sind. Aehnliches gilt augenscheinlich auch von den indischen Tonleitern, wobei es freilich eitle Mühe bleiben würde, in diese sehr verwickelte, phantastisch mit ihrem Stoffe spielende Doctrin Zusammenhang bringen und den Nachweis der Gesetzlichkeit liefern, und darin einen consequent durchgeführten, das fundamentale natürliche Verhältniss der Töne zu einander berücksichtigenden Grundgedanken finden zu wollen. In der Möglichkeit der tausendfachen Toncombinationen verliert sich der überschwängliche Sinn des Orientalen, und ohne das Zufällige von dem Wesentlichen unterscheiden zu können, unfähig aus den concreten Erscheinungen einzelner von einander verschiedener Kunstgebilde, das ihnen gemeinsam zu Grunde liegende allgemeine Gesetz herauszufinden, stellt er ein wunderliches, zum Theil sich selbst

1) Jones, a. a. O. S. 25.

widersprechendes Tonsystem und eine Unzahl von Tonarten zusammen. Aus den Büchern Soma und Narayana ist (nach Jones' Bemerkung) zu entnehmen, „dass fast jedes Königreich, ja jede Provinz (in Hindostan) ihren eigenen Styl von Melodien habe, und dieselben, was Namen, Zahl und Zusammensetzung der Tonarten betrifft, sehr von einander abgehen.“ Da der Ton „Ansa“, d. i. der in der Melodie zumeist berührte als Grundton, als Tonika angesehen wird[1]), und in dieser oder jener Melodie zufällig einzelne Töne der Scala gar nicht angewendet erscheinen, so lässt sich die seltsame Fassung der indischen Tonarten, wenn sie aus solchen Melodien abstrahirt worden sind, allenfalls erklären. Zwei Melodien haben z. B. denselben Ansa, aber in jeder derselben sind andere Töne der Scala unbenutzt; oder sie sind aus denselben Tönen zusammengesetzt, aber jede hat einen anderen Ansa, d. h. einen anderen hauptsächlich angeschlagenen Ton. Macht man nun diese Zufälligkeiten zu wesentlichen, tonartenbegründenden Unterschieden, und ordnet diese disponibeln Töne nach der Analogie der natürlichen Scala, so liegt schon hierin die Möglichkeit zu zahlreichen Tonarten. So kann es geschehen, dass zehn verschiedene Melodien, die wir z. B. alle als C-dur oder als A-moll ansprechen würden, nach hindostanischer Auffassung zehn verschiedenen Tonarten angehören können. Dazu kommt aber noch, dass in jeder dieser Tonarten gewisse Töne ihre feste Stimmung und unveränderte Gestalt haben, ähnlich den sogenannten stehenden Tönen des griechischen Tetrachordensystems, während andere durch Modificirung in der Stimmung erhöht oder erniedrigt, oder durch Triller oder Grupettos colorirt werden dürfen, gewissermaassen den in ihrer Tonhöhe veränderlichen beweglichen Tönen im griechischen Tetrachord ähnliche, oder der Unterscheidung zwischcn einfachen und colorirten Tönen, welche in Gottfried's von Strassburg Tristan angedeutet wird, wo der Held die Harfe „in festen Grund- und raschen Wechselnoten“ schlägt.

Bei der zahllosen Menge von Tonarten, zu denen durch ein solches Combiniren der Töne der Weg geöffnet ist (denn in der That könnten hier selbst die 16000 Tonarten der Nymphen von Madura verwirklicht werden) und bei dem Umstande, dass ihre Zusammensetzung eines festen, aus dem Naturgesetze der Töne und Toncombinationen entnommenen Grundgedankens entbehrt, ist es begreiflich, wenn aus diesem Reichthum eine praktische Auswahl einiger Tonarten für den Gebrauch vorgenommen wird. So erkennt das Buch Soma (Ragavibhoda) die Möglichkeit an, durch Temperaturwechsel 960 Tonarten zu erhalten, ja, dass durch Gesangmanieren die Tonarten „wie Wellen im See“ in's

1) Jones, S. 36 und 37.

Unendliche vermehrt werden können[1]), zählt aber nur sechsunddreissig davon ausdrücklich auf, und erklärt auch von diesen nur 23 Tonarten für gut anwendbar. Wie die Zusammenstellung der Tonarten selbst, ist auch die Auswahl der Willkür anheimgestellt. Die den Hindostanern eigene Ausserachtlassung des mathematischen und physikalischen Theiles der Tonlehre rächt sich hier in empfindlicher Weise. Während die Annahme von 36 Tonarten (6 Ragas und 30 Raginis) das Gewöhnliche ist, und im Soma und Narayana vorkommt, werden anderwärts wieder ganz andere Resultate gewonnen, zumal auch die mythologisirende, allegorisirende und poetisirende Phantasie der Hindostaner darin ihr buntes Spiel treibt. Die gewiss merkwürdige Eigenheit so vieler Völker, zwischen den Tönen der Musik und den kosmischen Erscheinungen der Sternenbewegung, mit dem von dieser abhängenden Wechsel der Tage und Nächte, der Jahreszeiten u. s. w. eigenthümliche Beziehungen zu finden, taucht auch bei den Hindostanern auf. Da nun das Jahr der Hindu in sechs „Ritus" von je zwei Monaten eingetheilt wird, so sind jene 6 Ragas zugleich ein Bild der sechs Jahreszeiten, und ihre dichterische Phantasie erblickt in dem Charakter der einzelnen Ragas hier die Ermattung und müde Abspannung, welche die tropische Gluthitze der drei heissen Zeiten hervorruft, dort die aufathmende Erquickung beim Eintreten des ersten Regens. Die Empfindung für diesen Wechsel der ganzen Naturstimmung ist in dem Hindostaner ganz besonders lebhaft, da er von ihr, gleich der Natur, in welcher er selbst pflanzenhaft lebt und webt, auf das Innigste durchdrungen und in seinem somatischen und psychischen Befinden gestimmt wird. „Mit bewunderungswürdiger Wahrheit", sagt A. v. Humboldt, „ist in dem Gedichte vom Wolkenboten (Meghaduta) die Freude geschildert, mit welcher nach langer tropischer Dürre die erste Erscheinung eines aufsteigenden Gewölkes als Anzeige der nahen Regenzeit begrüsst wird."[2]) Es ist also begreiflich, wenn diese Anschauung auch auf Töne und Tonarten übertragen wird, und wenn auch die Freude über die kommende Blütenzeit, wie die Trauer über ihr Welken und Schwinden gewissen eigenen Tonweisen zugewiesen wurden. Diese Anschauung wird so consequent festgehalten, dass es, nach Jones' Erzählung, für sehr unschicklich und unpassend gelten würde, gewisse Weisen zu anderer Tageszeit zu spielen, als für deren Eigenheit und Charakter sie passend befunden worden

1) Da die Vina bewegliche, nur mit Wachs befestigte Stege hat, so können zahllose Unterschiede der Stimmung entstehen, je nachdem der Spieler die Stege auf dem Griffbrete anbringt. Natürlich begründen diese Unterschiede in Wahrheit so wenig wirklich verschiedene Tonarten, als bei uns z. B. die verschiedene Stimmung einzelner Pianoforte es thut.

2) Kosmos, 2. Bd., S. 40.

sind.[1]) Da nun aber die ganze Natur göttlich belebt ist (freilich aber von ziemlich physiognomielosen Göttern und Geistern), so sind die sechs Ragas zugleich sechs Genien, die recht eigentlich Götter der Tonarten heissen können. Ihre zugleich nach der Folge der sechs Jahreszeiten geordneten Namen sind: Bhairava, Malava. Sriraga, Hindola (oder Vasanta), Dipaka und Megha. Jedem davon sind fünf Nymphen vermählt — dies sind nun wieder die dreissig Raginis — und jeder hat acht kleine Söhne (Putras), deren es also zusammen achtundvierzig gibt.

Das System Pavana's nahm statt sechs vielmehr sieben Tonarten an, augenscheinlich nach den sieben Tönen der diatonischen Scala und vielleicht nach den bekannten astronomischen Beziehungen der Siebenzahl. Zu diesen Haupt- und Urtonarten kamen noch fünf andere nach den fünf Haupttheilen des Tages: Morgen, Mittag, Abend (Trisandhya), Vor- und Nachmittag. So entstanden zwölf Tonarten, gerade so viel, als wir nach den zwölf Halbtönen der Scala haben. Dagegen nahm Kalinatha 90 Tonarten an und gesellte jedem Tonartengenius sechs Nymphen. Damit nicht zufrieden, verlobte Bharata jeden der 48 Putras noch mit einer Nymphe (Bharja). Die sechs Tonartengötter mit ihren 30 Gemahlinnen, 48 Söhnen und 48 Schwiegertöchtern bilden zusammen eine stattliche Familie von 132 Köpfen d. h. von eben so vielen Tonleitern.[2]) Der Stammbaum der Götterfamilie, wie er im Buche Narajan vorkommt, umfasst folgende göttliche und halbgöttliche Wesen: Bhairava, den Genius der Monate Asvin und Karti und der Jahreszeit Sarad, welche mit dem Eintritte des Vollmondes in der Herbstnachtsgleiche beginnt — ihm sind die Nymphen Varati, Madhiamadi, Bhairavi, Saindhavi und Bengali vermählt — dem Sriraga, dem Genius der kühlen Zeit (Hemanta) gesellen sich die Nymphen Malavasri, Malavi, Dhanasi, Vasanti und Asavari; dem Malava, dem Genius der Thauzeit (Sisira) die Nymphen: Todi, Gaudi, Gonstaizi, Susthavati und Kakubha. Hindola, der Genius des Frühlings (Vasanta) oder der Blumenzeit (Pushpasamaya) hat zu Gattinnen die Nymphen Ramakiri, Desaeshi, Lalita, Velavali und Pathamanjari — Dipaka, der Genius der heissen Zeit (Krishna) dagegen die Nymphen Desi, Kambodi, Natta, Kadari und Karnati; Megha, der Genius der Regenzeit (Varscha) endlich die Nymphen Tacca, Mellari, Gurdschari, Brupali und Desakari. An alle diese wohlklingenden Namen knüpfen sich Tonleitern, die zum Theil viel weniger wohlklingend sind — lückenhaft, voll veränderlicher Töne, welche der Sänger nach Geschmack und Einsicht zu modificiren die Freiheit hat. Diese veränderlichen und die Lücken

1) Jones, a. a. O. S. 16.
2) Jones, a. a. O. S. 38.

ausgelassener Töne sind so zahlreich, dass das Buch Ragavibhoda keine einzige vollständige feste Siebentonreihe ausweist und in dem Narayana nur die Tonarten Saindhavi, Vasanti, Todi, Desi, Karnati und Megha eine Ausnahme machen, wovon die erste mit der sogenannten phrygischen, Todi mit der dorischen, Karnati und Desi mit der mixolydischen und Megha mit der lydischen Tonart der mittelalterlichen Kirchentöne übereinkommt, Vasanti unserer A-dur-Tonleiter gleicht, während Desaeshi das diatonische Hexachord c—a umfasst; Bildungen aber, wie Dipaka (nach dem Soma H, d E F g A), Gostaizi (A H, c, D E, g), Velavali (f, g A c D) und andere ähnliche höchst seltsam und eigen genannt werden müssen.[1])

Die beträchtlichen Abweichungen zwei so wichtiger Werke wie das Ragavibohda und das Narayana (so bedeutend, dass keine einzige der gleichbenannten Tonarten in ihnen zusammenstimmt) lassen übrigens erkennen, dass diese Zusammenstellungen durch keinen festen Grundsatz geregelt sind. Beinahe die seltsamste Eigenthümlichkeit sind jene lückenhaften Scalen. Auch ist für die Auslassungen kein leitender Gedanke zu finden, während die chinesische, auch lückenhafte ältere Scala wenigstens in der Beseitigung zwei bestimmter Töne Consequenz zeigt.

Glücklicherweise bewährt sich aber auch hier der Vers des römischen Dichters, dass die Natur, man mag sie noch so entschieden verjagen wollen (naturam furca expellas), am Ende dennoch gegen alle Verschrobenheit siegreich ihr gutes Recht zu behaupten weiss.

So wie die römischen Rechtsgelehrten von einem natürlichen Rechte sprechen „quod natura omnia animalia docuit", so könnte man sagen: die diatonische Scala sei diejenige, welche die Natur alle Völker gelehrt hat. Sir William Jones erzählt: „nachdem ich mir lange vergebene Mühe gegeben hatte, den Unterschied der indischen Scala von der unserigen aufzufinden, so ersuchte ich einen deutschen Tonkünstler von vieler Fähigkeit, einen indischen Lautenspieler, der ein aufnotirtes Volkslied auf die Liebe Krishna's und Radha's spielte, mit der Violine zu begleiten. Der deutsche Virtuos versicherte mir, dass die Scala völlig die unserige sei.

1) Das ausführliche Diagramm sehe man bei Jones. Hier genüge als Probe die Zusammenstellung des Bhairava mit seinen Nebentönen; die kleinen Buchstaben bezeichnen die veränderlichen Töne:

	nach dem Buchstaben Ragavibodha.	nach dem Buche Narayano.
Bhairavi	F g A H c D E	F G A H c D E
Varati	A H c d E F G	A H C D e F G
Madhiamadi	D E * g A * c	G A * C D E F
Bhairavi	A h c D E f g	a * C D * F G
Saindhavi	A h * D E f *	E F G A H C D (phrygisch)
Bangali	a H c D E F g	A H c D E F G

Auch erfuhr ich später durch Herrn Shore, dass, wenn man einem indischen Sänger den Klavierton[1]) angibt, und er sich in denselben versetzt, die indische aufsteigende Tonreihe von sieben Noten eine grosse oder Major-Terz, wie die unserige habe."

Die von Bird und Ouseley gesammelten Melodien entsprechen mit Ausnahme einer, welche etwas haltlos zwischen A-moll und C-dur, und einer anderen, die zwischen G-dur und E-moll schwankt[2]), ganz entschieden unserer Dur- oder Moll-Tonart. Die Mehrzahl der Melodien gehört der Dur-Tonart an, gegen 28 dergleichen Dur-Melodien kommen nur vier Melodien in Moll vor — in einigen ist aber sogar ein mit wohlerwogener Absicht, nach Art eines Alternativs, eintretendes, gegen die harte Tonart wirksam contrastirendes, Minore angebracht.[3]) Am häufigsten ist G-dur verwendet, zunächst C-dur, D-dur und A-dur; dagegen F-dur ein einziges Mal. Die Moll-Tonarten sind durch C-, D- und A-moll vertreten.[4])

Aus einer persischen, durch den berühmten Orientalisten Tychsen übersetzen Schrift über indische Musik[5]) ergibt sich zweifellos, dass der indischen Musiklehre auch die in der griechischen Musik, wie in den Kirchentönen des christlichen Ritualgesanges so wichtigen Octavengattungen, im Sinne von Tonarten aufgefasst, nicht fremd sind. Für die Sanskritnamen *sa, ri* u. s. w. werden hier zur Bezeichnung der Töne, die (auch von Ouseley erwähnten) persischen Benennungen angewendet, denen sich unter den Ueberschriften „Karedsch (der erste Ton, das ist *Sa*) als Grundton mit sieben Veränderungen" sieben Diagramme mit beigeschriebenen Namen, Autermende, Renkhebi u. s. w. anschliessen, welche sieben Octavenumläufe darstellen; von *A* bis *a*, von *H* bis *h*, von *Cis* bis *cis* u. s. w. Jede dieser Scalen kann aufsteigend (a r d e h, gerade, recht) oder absteigend (a v e r d e h, umgekehrt) angewendet werden. Ebenso erscheint der Ton Medhem (*Ma*) und Kendhar (*Ga*) als Haupt- und Grundton, jeder mit sieben Veränderungen — Unterschiede, die eigentlich illusorisch sind, da genau dieselben Tonfolgen schon in den Octavengattungen des Karedsch vorkommen.

Diese Scalen, welche für die praktische, naturgemässe Musik ungleich wichtiger sind, als die ganze poetische Mythologie des Soma und Narayana, setzen die indischen Musiker in den Besitz von Mitteln, Melodien von sehr verschiedenem Charakter zu

---

1) Das heisst: dem Hindostaner eine bestimmte Tonart z. B. C-dur anschlägt.

2) Nr. 12 und 24 bei Dalberg.

3) A. a. O. Nr. 20 und 25, Seite 18 und 22.

4) Aus G-dur gehen 11, aus C-dur 7, aus D-dur 5, aus A-dur 3 Melodien — aus C-moll 2, aus F-dur, D-moll, G-moll und A-moll je 1 Melodie.

5) Sie kam von England aus in den Besitz Dalberg's, der sie Tychsen zur Prüfung und Verdolmetschung übergab und Tychsen's Uebersetzung sodann veröffentlichte.



schaffen, und ohne die Unterscheidung zwischen der Moll- und Dur-Scala, wie sie die Grundlage unserer Musik bildet, zu machen, oder auch nur zu kennen, dennoch beim Zusammensetzen von Melodien etwas dieser Unterscheidung ganz Analoges praktisch anzuwenden. Kommt dazu noch die Einmischung der den Hindostanern wohlbekannten Erhöhungen und Erniedrigungen der Töne um einen Halbton, so ist es erklärlich, dass die indischen Musiker mit ihrem natürlichen Sinne und Talent für Musik in ihren Melodien musikalische Gebilde hinstellen, die der europäische Musiker seinem ausgebildeten Tonsystem entsprungen glauben muss, und dass der auf theoretischem Gebiete so grosse Unterschied zwischen europäischer und hindostanischer Musik auf praktischem Gebiete, wie sich Jones überzeugte, eigentlich beinahe verschwindet.[1])

Haben die Sammler, wie man voraussetzen muss, richtig notirt, so bewegt sich die musikalische Praxis der Hindostaner vorzüglich in einfachen Kreuz- und *B*-Tonarten, wie wir sagen würden. Indessen meint Ouseley doch: „Die Ragnis sind schwer in unser Notensystem zu übertragen, weil letzterem die passenden Zeichen mangeln, um die vielen fast unmerklichen Nuancen von Erhöhungen und Vertiefungen, Verstärkung und Abschwächung der Stimme bei dem Vortrage anzudeuten.“ Die 22 Sruti oder die
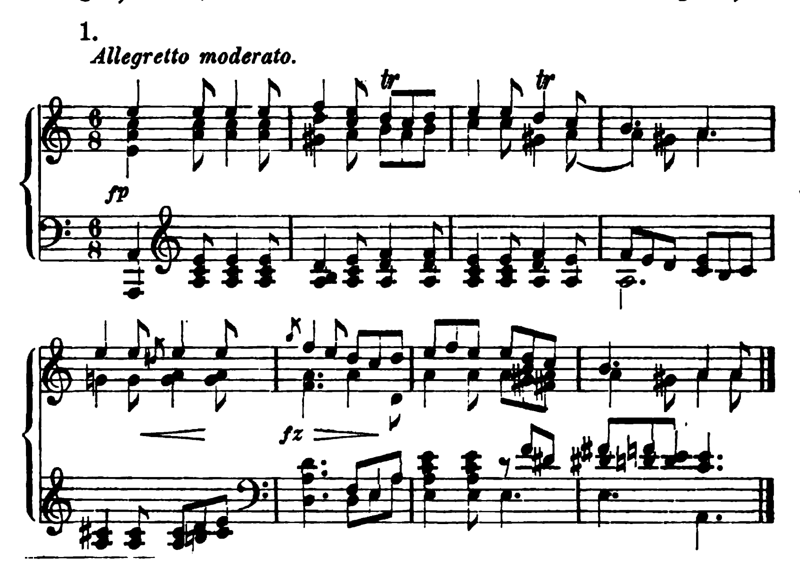
---

1) Kiesewetter („über die Musik der neueren Griechen“, S. 32) spricht sich über diesen Punkt treffend aus: „überhaupt kann ich mich schon lange des Gedankens nicht erwehren, dass die ausübende Musik verschiedener älterer und neuerer asiatischer Völker ein ganz anderes Ding gewesen sein, oder noch sein müsse, als jene metaphysische oder mathematische Musik ihrer Philosophen, deren Theorien, ein Werk blosser Speculation, sich von der Praxis immer entfernt gehalten haben mussten. Ich meine, dass wir immer in einem Irrthume befangen waren, wenn wir aus aufgefundenen Traktaten der Systematiker jener Völker, auf die Beschaffenheit der Kunst bei diesen geschlossen haben, und nun diese selbst zu kennen glauben; ich glaube, dass man demzufolge nicht sagen sollte: „die Musik der Chinesen, der Indier der Araber, der Perser u. s. w.“, sondern „die musikalischen Systeme (oder Mysterien) der chinesischen, der indischen, arabischen, persischen Philosophen“. Vielleicht, dass es in der Musik der alten Griechen eben auch nicht anders gewesen, und dass unter deren Commentatoren derjenige, der sie der unserigen (mit Ausnahme etwa des Contrapunktes) am meisten annähert, der Wahrheit noch am nächsten gekommen sein möchte; lässt es sich ja mit Proben erweisen, dass es auch in Europa im Mittelalter, und lange Zeit hindurch, zugleich eine gar nicht zu verachtende populäre und eine gelehrte Musik gegeben habe; jene kannte, übte und liebte schon lange die (nochmals irrig so genannten) neuen Ton- und Taktarten, während die anderen die vermeintlich von den Hellenen geerbten „alten Tonarten“ lehrte und verfocht, sich in den Spitzfindigkeiten der Mensuralberechnungen und Proportionen begrub, und zu praktischer Vollkommenheit erst dann gedieh, als sie um die Mitte des 17. Jahrhunderts sich zu jener demotischen Musik herabgelassen und diese in sich aufgenommen hatte.

Vierteltöne sind also doch keine blosse Spitzfindigkeit der Theorie. Sie werden sogar, gleich den Tonarten, als eine Art von Nymphen personifizirt. So heissen z. B. die vier Nymphen des Tones Pantschama (oder *Pa*) Malini, Tschapala, Lola und Sarvaratna, der Ton *Dha* besitzt die Nymphe Santa mit ihren Schwestern u. s. w. Wird der letzte Ton von *Pa* (*fis*) nach *Dha* (*e*) hinübergezogen, d. h. stimmt man *Dha* um einen Viertelton tiefer, so dass er mit dem höchsten Viertelton des *Pa* (genannt Sarvaratna) identisch wird, so heisst das in der blumenreichen, poetisirenden Sprache der indischen Musiker „man habe Sarvaratna in die Sippschaft Santas und ihrer Schwestern eingeführt.“

Auffallend ist in den von den englischen Sammlern aufnotirten Melodien das deutliche Gefühl für die gewählte Grundtonart, für die Eigenheit der Dominante den Gang der melodischen Perioden an gehöriger Stelle mit einem Halbschlusse zu markiren, für die Bedeutung und Schlusskraft der Tonika, für melodischen Zusammenhang im Periodenbau, wie in consequenter Führung eines für die Melodie gewählten thematischen Motives; häufig begegnet man Melodieabsätzen von vier zu vier Takten, oft auch scheidet sich eine Melodie völlig liedmässig in einen ersten und zweiten Theil, oder dreitheilig, mit erstem, zweitem und drittem (dem ersten analogen) Theil, was nachstehende Proben bewähren mögen:[1])

1.
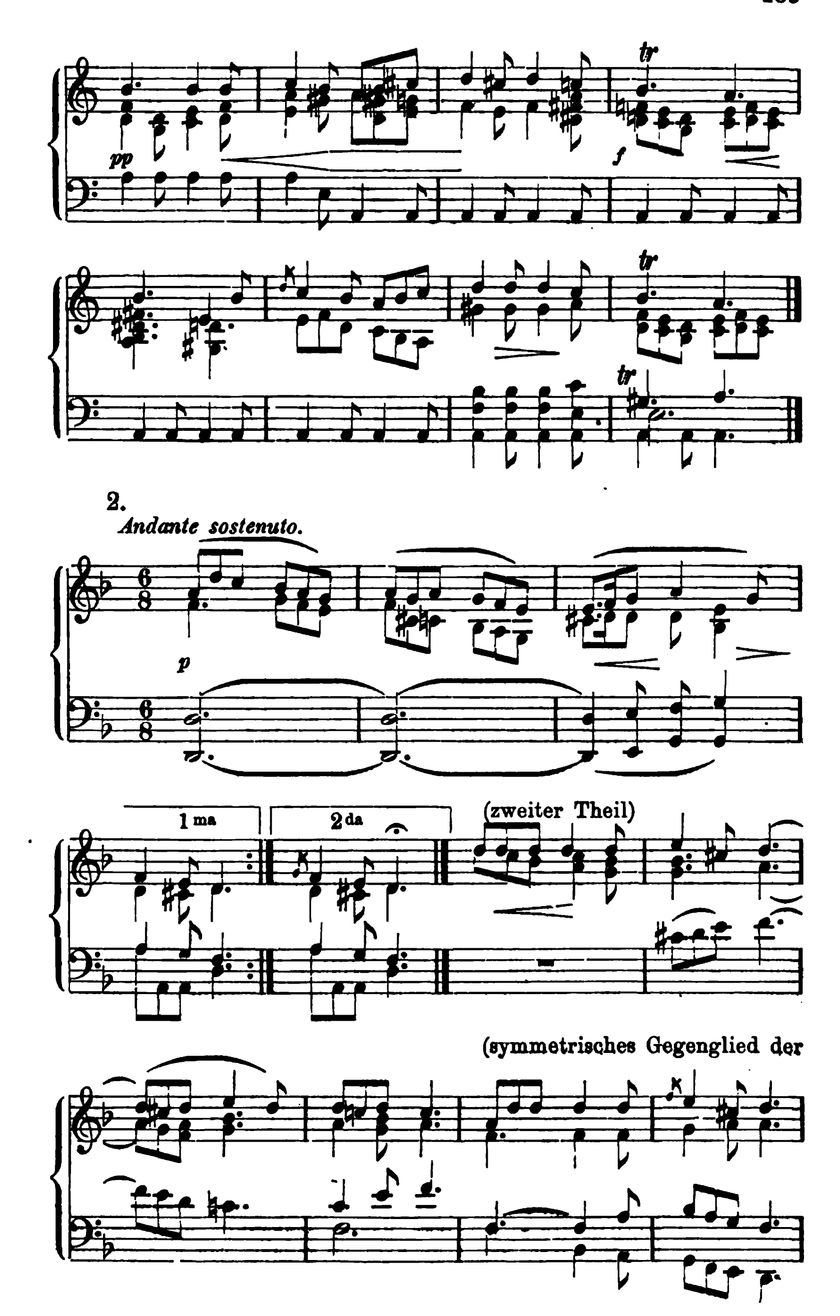
Allegretto moderato.
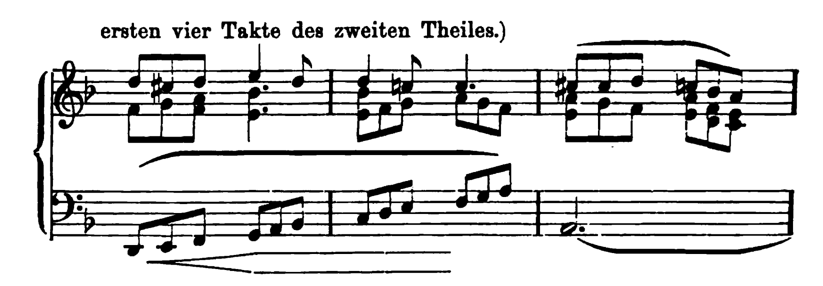


1) Ich habe die Harmonisirung beigefügt, um den der europäischen Tonkunst verwandten Charakter auffallender zu machen und die merkwürdige Schönheit der Molodien besser hervorzuheben. Wer die Sache im Originale haben will, singe oder spiele die Oberstimme allein.

2.
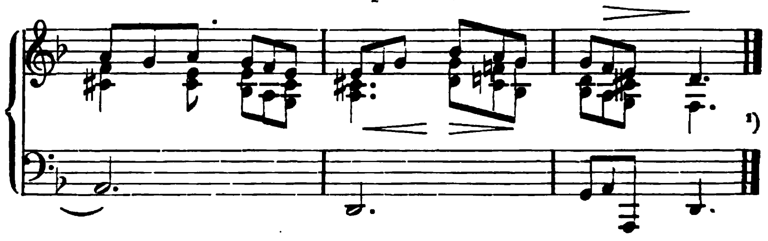
Andante sostenuto.



ersten vier Takte des zweiten Theiles.)



(dritter Theil: symmetrisches Gegenglied des 1. Theiles und zugleich Schlussperiode.)



Der ganz angemessene Gebrauch zufälliger Hülfs- uud durchgehender Noten in der Melodie mit den entsprechenden Erhöhungen und Erniedrigungen ist ebenfalls ein sehr beachtenswerther Beweis des angeborenen Tonsinnes der Hindostaner. Sie selbst unterscheiden in der Tonleiter und in der Melodie drei Haupttöne: den Graha, Nyasa und Ansa. Im Narayana heisst es: „Graha steht im Anfange des Gesanges, aber Nyasa am Ende. Der Ansa gibt der Melodie ihre Eigenschaft, er wird am meisten gebraucht, und wie einem Herrscher dienen ihm die übrigen Töne.“

Und in dem Gedichte Magha kommen die Verse vor: „vor dem erhabenen, im Kriege rüstigen Helden stehen die anderen Könige unterwürfig da, wie vor der Ansa die anderen Noten.“ Die charakteristische Note jeder Tonart, „welche“ nach dem Ausdrucke eines Commentators des Narayana „den Raga (Tonart) ankündigt und vergewissert, heisst Vadi, aus ihr entspringen Graha und Nyasa.“ Jones vergleicht Ansa, Graha und Nyasa geradezu

1) Auf die grosse Verwandtschaft der Melodie Nr. 1 mit den Bajaderentänzen in Spohr's Jessonda hinzudeuten, dürfte kaum nöthig sein. Die absichtlich der Spohr'schen Manier nachgebildete Harmonisirung trägt übrigens dazu das Ihre bei. Wahrhaft schön und innig empfunden, so wie durch einen bewundernswürdig regelmässigen Bau ausgezeichnet ist die zweite Melodie in D-moll.

mit Grundton, Terz und Quinte — aber augenscheinlich nicht richtig.[1])

Die hindostanische Melopöie kennt ausserdem eine Menge im Einzelnen anzuwendender Manieren und Verzierungen, die in der Tonschrift durch beigeschriebene Worte ersichtlich gemacht werden, als: Istaud, langsam, ro, schnell, jumbaum Triller, kashedz gezogen u. s. w. — sogar unser all' ottava findet seine Analogie in den Ausdrücken tip und kopauli. Die Theorie scheidet die Melodiegattungen in vier Klassen: in Rektah, Terana, Tuppa und Ragni. Bird sagt in seiner Vorrede zu den von ihm gesammelten Originalmelodien: „die Rektah sind wegen ihrer leichten, fliessenden Weise die beliebteste Gattung und musikalisch die regelmässigste. Die Teranah werden von den Rohillas gesungen, und zwar nur von Männern; sie sind an Styl und Vortragsweise jenen ähnlich. Die Ragni sind an sich selbst so sinn- und regellos, dass es beinahe unmöglich ist, sie in ein bei uns Europäern übliches Zeit- und Tonmaass zu bringen, nur ein Eingeborener von Hindostan vermag sie vorzutragen — sie scheinen in der That blos Eingebungen einer durch Liebe oder andere Leidenschaften erhöhten Phantasie zu sein und können folglich ohne gleich tiefes Mitgefühl weder richtig gesungen noch empfunden werden."[2])
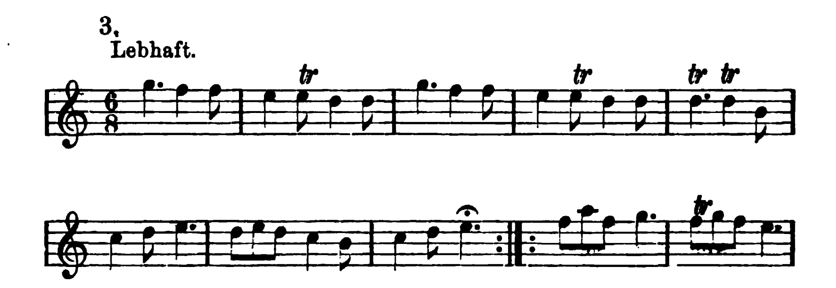
Affectvolles Wesen beherrscht überhaupt den Vortrag indischer Musik, welche ja nach der Auffassung der Hindu die Aufgabe hat, das Gemüth anzuregen. Ja, das Wort Raga bedeutet nicht blos Tonart, sondern auch Affect, Leidenschaft; denn die Hindostaner finden in jeder ihrer Tonarten ein gewisses Pathos, den Ausdruck eines bestimmten Affectes. — „Die Tonkünstler", sagt ein Sanskritvers, „wissen, dass *Sa* die Hauptnote ist und nebst dem gemilderten *Pa* dem Ausdrucke edler Liebe und Tapferkeit dient." Ouseley sagt, das Zeitmaass der Ragni sei meist unterbrochen und unregelmässig, ihre Modulation wild und mannigfach. Und Bird versichert, es habe ihn keine geringe Mühe gekostet, die von ihm gesammelten Lieder in ein regelmässiges Zeitmaass zu bringen, welches der indischen Musik überhaupt sehr mangelt. Ein angeborenes natürliches Gefühl für Rhythmus, das sich auch in der indischen Poesie bewährt, verhütet allerdings, dass die Melodik der Hindostaner nicht in regellosen Tongängen herumtaumelt, aber andererseits reisst sie ihr lebhafter Sinn, ihre leicht erregbare Gemüthsart aus dem geregelten Gange eines streng gemessenen
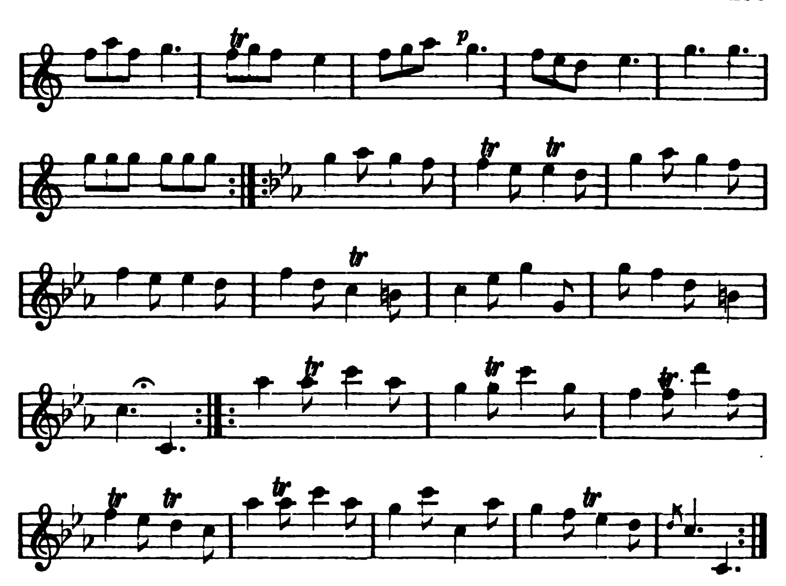
1) So lange die musikalischen Traktate der Hindostaner, wie bisher, uns nur in unvollständigen und obendrein sehr verworrenen Auszügen, wie bei Jones, vorliegen, und wir über keine reicheren Quellen unserer Kenntniss gebieten, als es bisher der Fall war, muss dieser Punkt, wie vieles Andere, einstweilen im Dunkel bleiben.

2) Die Erklärung der Tuppah bleibt der Sammler schuldig.
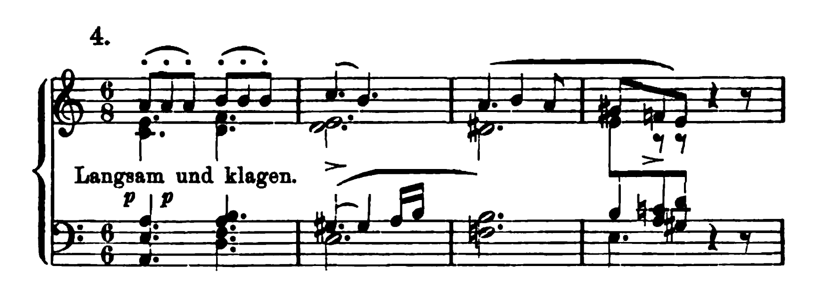
Taktes in eine Vortragsweise hinein, die sich in freiem Schalten und Walten mit den rhythmischen Qualitäten, in Dehnungen und Beschleunigungen gefällt. Vollkommen regelmässig sind nach Bird die Lieder von Calcutta und Rohilcund. Wenn Verse gesungen werden, so wird der Rhythmus der Musik durch das Vermaass bestimmt.

Die hindostanische Musik ist nicht frei von Zügen, welche sie als eine wildgewachsene Blüte erkennen lassen, aber es findet sich in ihr doch, was der übrigen asiatischen Musik fast völlig mangelt: Sinn für Wohlklang und Schönheit. Die der Poesie so nahe verwandte Tonkunst konnte bei dem Volke, das Dichterwerke, wie die Sakuntala, Gitagovinda u. s. w. geschaffen hat, unmöglich so in kläglicher Phantasielosigkeit und barocker Hässlichkeit verholzen, wie bei den Chinesen, noch in die schreckende Wildheit der arabischen Musik ausschweifen. Richard Johnson, ein Freund und Kenner indischer Musik, schreibt ihr einen eigenthümlich rührenden Charakter zu, der besonders beim langsamen Vortrage hervortritt. „Viele Volksgesänge der Hindu", sagt Ouseley, „haben die schöne elegisch-klagende Simplicität der schottischen und irischen Melodien, manche einen unbeschreiblich zarten und anmuthsvollen Ton, andere einen wildphantastischen, originellen Gang." Aus manchem dieser Lieder tönt eine schwärmerische, weiche Träumerei; zuweilen erklingen sie aber auch im Tone einer harmlosen Heiterkeit und fast muthwilligen Lustigkeit. Die meisten haben einen eigenen Zug zarter Naivetät, der ihnen etwas sehr Liebenswürdiges gibt — wäre der Vergleich nicht gar zu kühn, so könnte man sagen, „sie seien so anmuthig, schüchtern, harmlos und zierlich, wie Gazellen." Passender wäre es jedenfalls, sie gewissen indischen Malereien zu vergleichen, auf denen sich, vorzüglich in der Darstellung von Mädchengestalten, derselbe knospenhaft unentwickelte Schönheitssinn und dieselbe fast graziöse Schüchternheit der Zeichnung auf liebenswürdige Weise zeigt. Gegen bis zum Scherzhaften frohsinnige Melodien, wie nachstehende Tuppah:
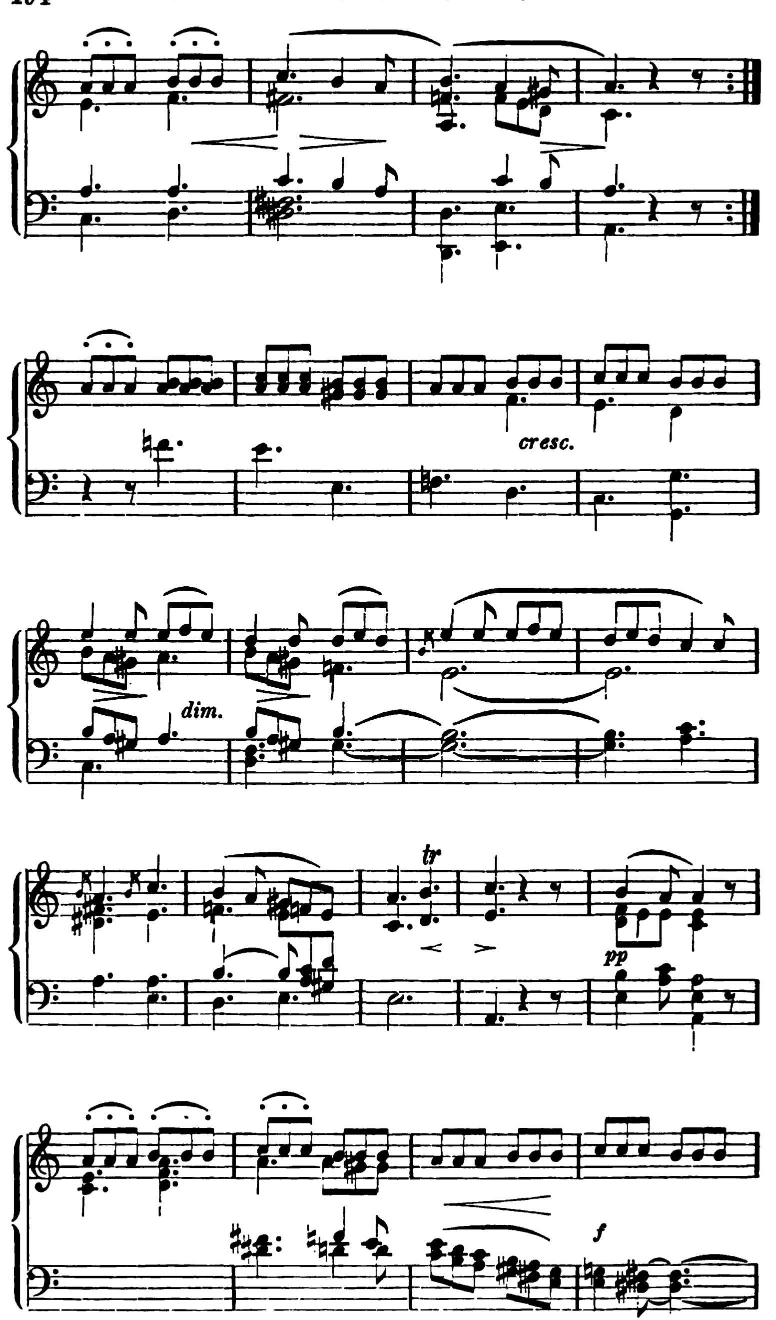


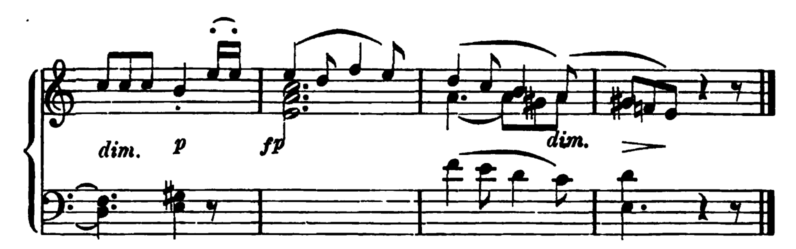


tragen andere wieder den Ausdruck tiefer Melancholie; wie die sogenannte Djungel-Tuppah[1]), in welcher (musikalisch) besonders der durch die siebente und sechste Tonstufe der Moll-Scala motivirte übermässige Secundenschritt im vierten Takt merkwürdig ist; und welche (ästhetisch) etwa den poetischen Eindruck einer „Mondnacht am Ganges“ macht, wenn sich die Wipfel der Palmen dem eintönig fortrauschenden heiligen Strome träumerisch zuneigen.



1) Hier, wie in allen folgenden Proben indischer Melodik ist die Harmonisirung von mir beigefügt. Sie ist ein Beweis, wie sehr diese Melodien im Sinne europäischer Musik erfunden sind, da sie eine reiche harmonische Behandlung nicht nur gestatten, sondern beinahe verlangen. Eine Bearbeitung dieser Melodien erschien zu London unter dem Titel: Indian melodis, arranged for the voice and Pianoforte in songs duettos and glees by C. E. Horns. Thibaut (Reinheit der Tonkunst 3. Aufl. S. 91) tadelt sie als „galant und seicht“. Ich habe sie nicht gesehen.
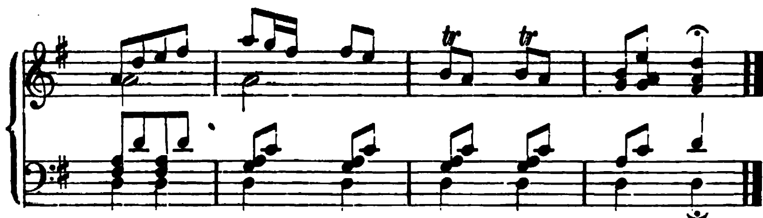

cresc.
dim.
tr
pp
f
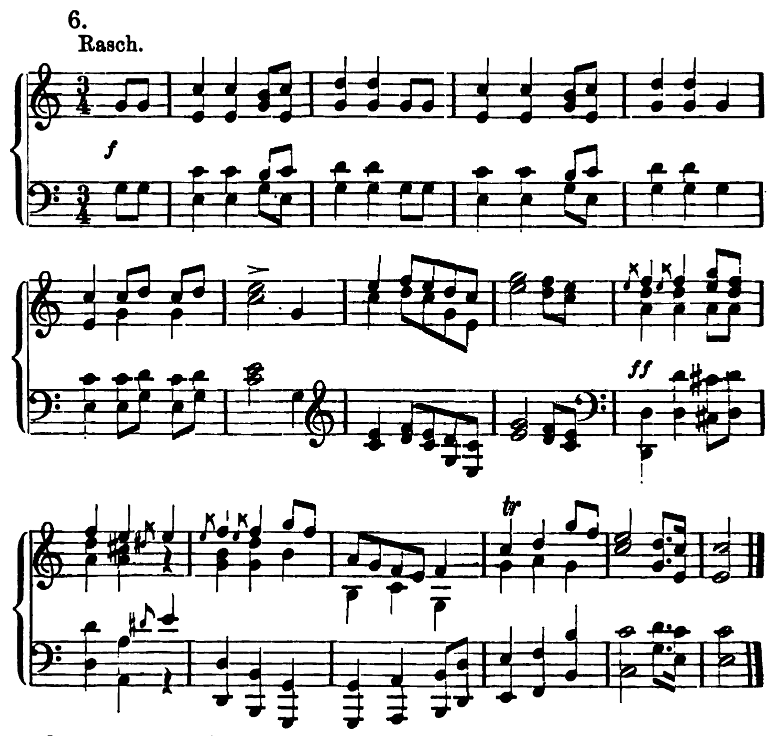


Wieder andere Melodien haben ein wohlgemuthes, munteres und neckisches Wesen.

5.
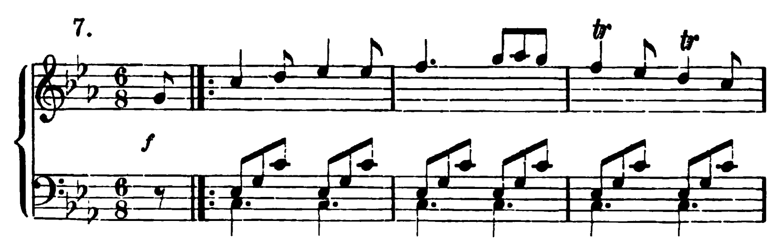
Rasch.



Derber noch in folgender rüstigen Rektah:
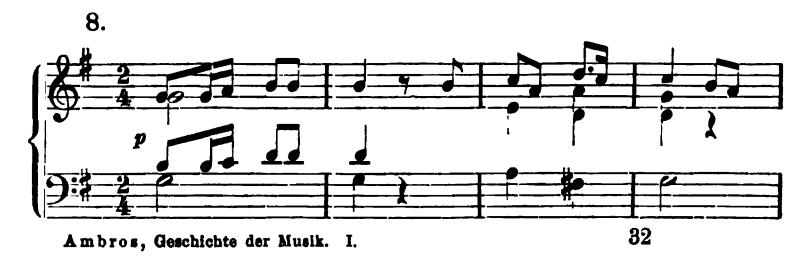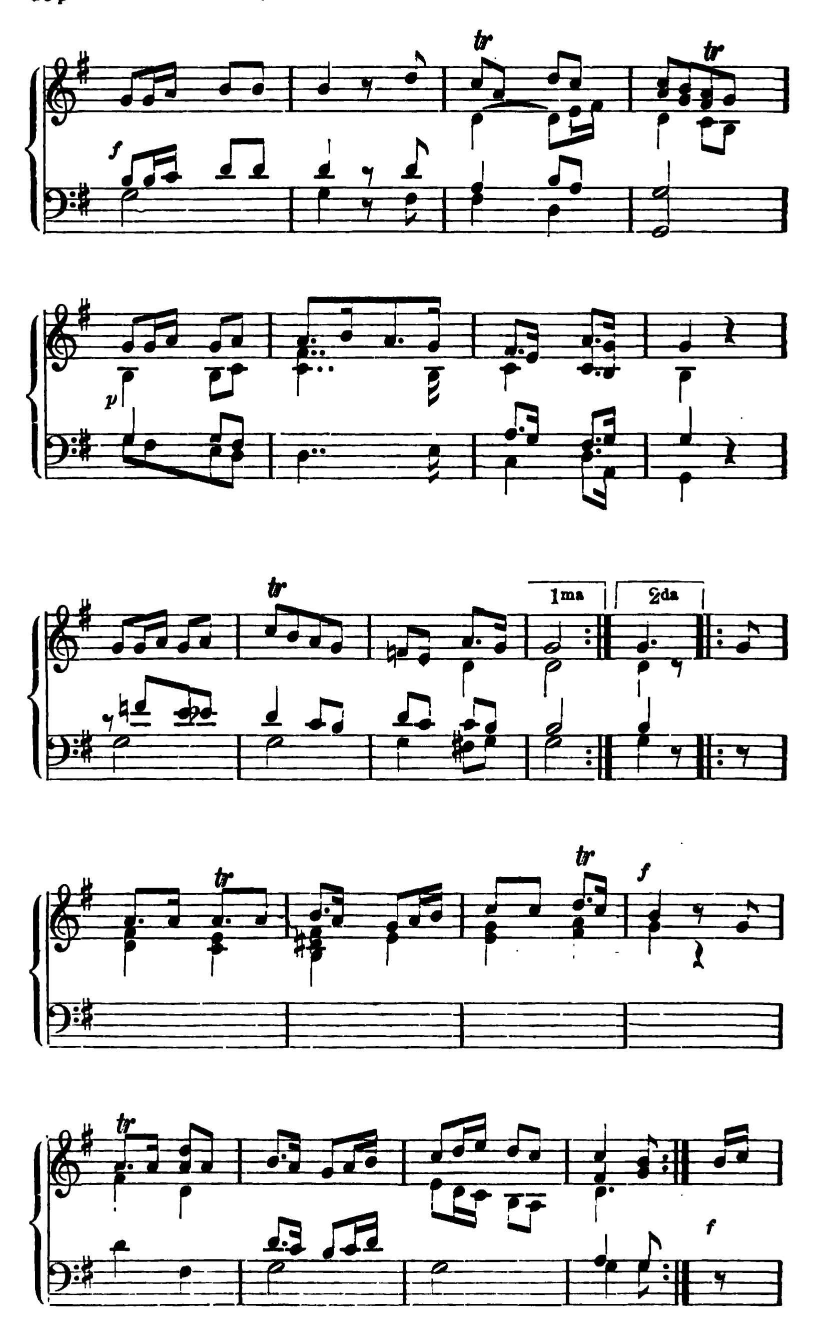


und beinahe zu dem Taumel einer Tarantella gesteigert, in dem Minoresätzchen einer anderen Rektah:

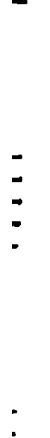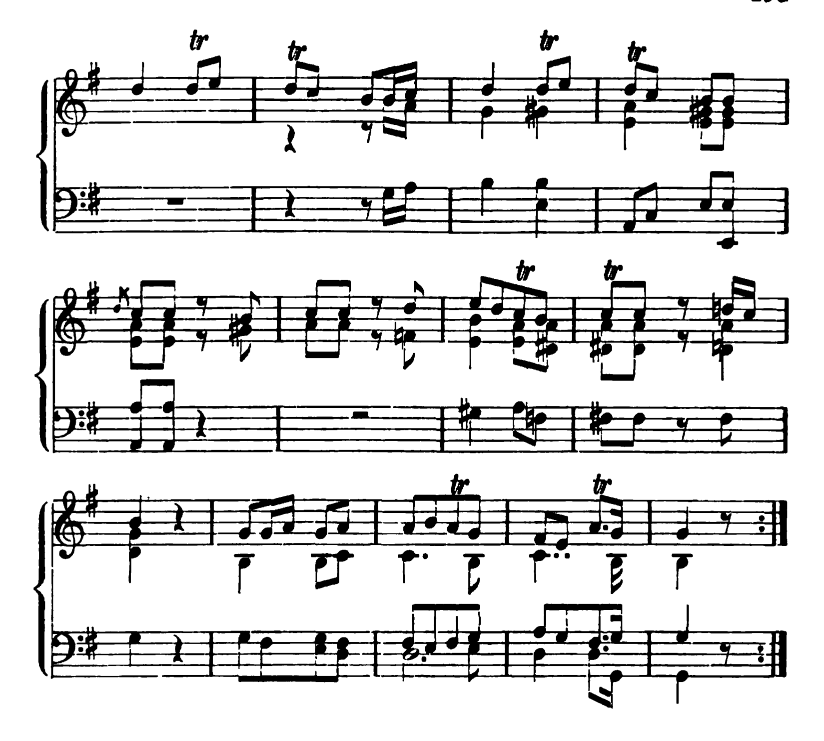


Andere Melodien zeichnen sich durch innigen, ruhigen Ausdruck edler Empfindung aus:

8.




tr
f
p
1ma
2da
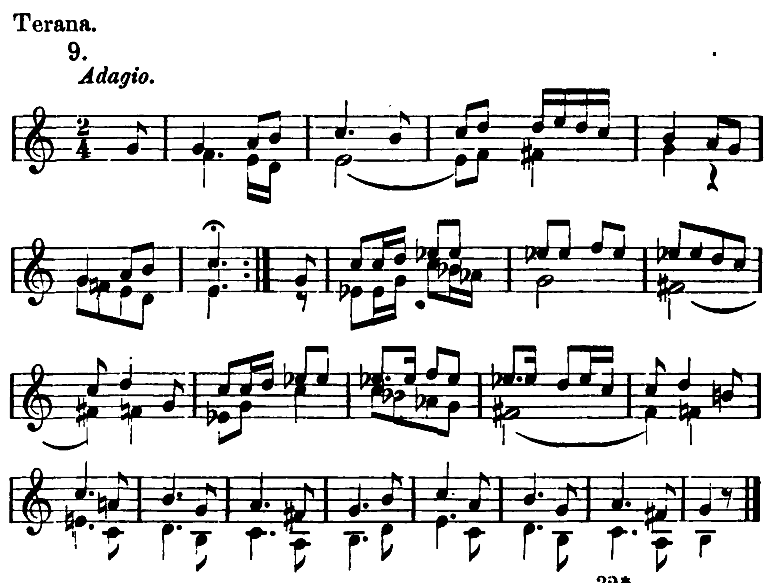




Terana.

9.

Adagio.
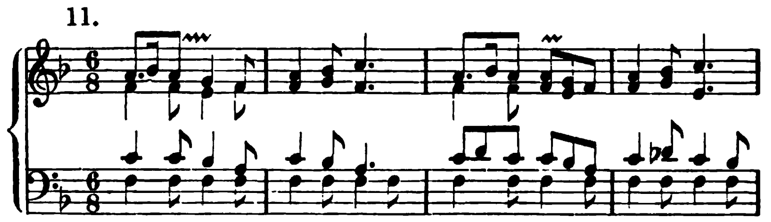




Rektah.
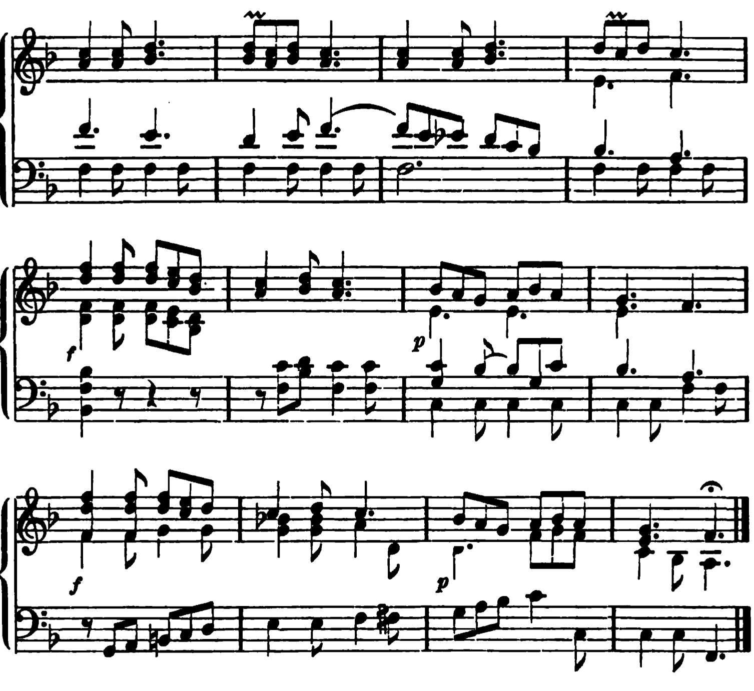
10.

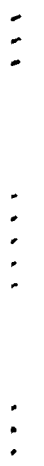
Andante.

Diese drei Melodien haben ein verwandtes thematisches Grundmotiv. Kindliche Fröhlichkeit, etwa wie die Fröhlichkeit tanzenden junger Mädchen, spricht aus folgender Rektah:

11.



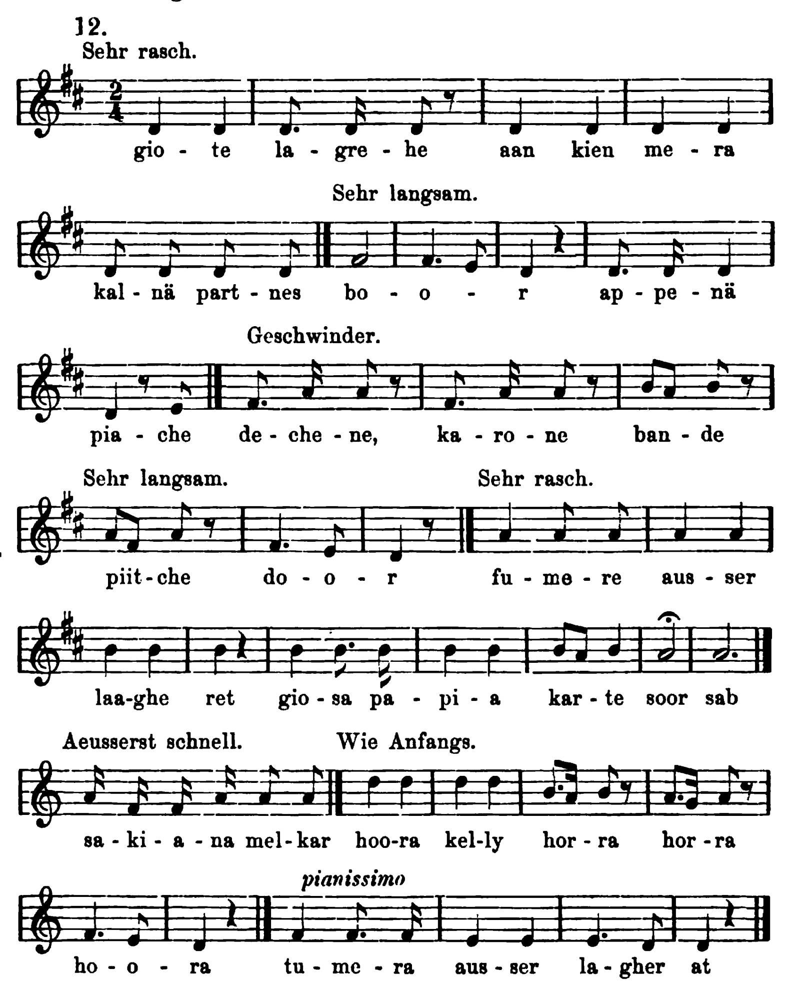




Strenge rhythmische Regelmässigkeit und eine symmetrische Wiederholung der Takte zeichnet dieses Lied besonders aus. Gang und Haltung der meisten von diesen Melodien haben eine so entschiedene Verwandtschaft mit der ausgebildeten europäischen Musik, dass es in der That der Versicherung Bird's bedarf, er habe sich beim Sammeln streng an ihren Originalcharakter gehalten.[1]) Da sie vom Sammler den Produktionen indischer Virtuosen entnommen sind (unter denen er insbesondere eine Sängerin, Chanan, wegen ihres anmuthigen Vortrages, und den Sänger Dilkuk von Calcutta, wegen seines ausdrucksvollen Gesanges preist), da folglich keine Probe dafür vorliegt, es seien wirklich alterthümliche Singweisen, so ist es nicht unmöglich, dass sie vom Einflusse europäischer Musik nicht ganz frei sind. Hat sich doch das Liedchen „Marlborough“ nicht allein bei den Arabern (nach ihrer Weise merkwürdig genug umgestaltet) eingebürgert, sondern hat auch unver-

1) Er gibt diese Versicherung in der Vorrede seines Sammelwerkes, dessen Titel lautet: „the oriental miscellany being a collection of the most favourite Airs of Hindostan, by W. Hamilton Bird. Calcutta, printed by J. Cooper 1789.“ Richard Johnson fand indessen wenigstens in der Rhythmik einzelne Abweichungen oder Accomodationen, mit denen sich Bird aus der Verlegenheit geholfen hatte.

kennbar einem in Kairo gebräuchlichen Brautliede zum Vorbilde gedient. Ein wirklich alterthümliches, von Jones mitgetheiltes Frühlingslied auf Krishna hat mit seinem regellosen rhapsodischen Gange, seiner hastigen, zuweilen plötzlich in langgedehnten Tönen anhaltenden Bewegung einen ganz anderen Charakter und ein viel fremdartigeres Ansehen.
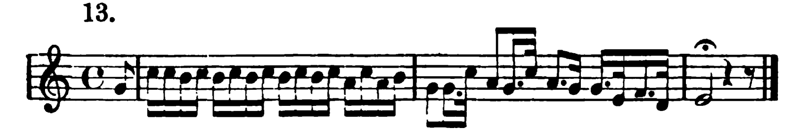


Das klingt beinahe wie Ritualgesang und hat in seinem declamatorischen Gange, in seinem seltsam aufgeregten Wesen und in den sich senkenden Schlüssen, bei denen man völlig den frommen Hindu sein Haupt neigen sieht, etwas Feierliches, Erbauliches und

dabei heiss Fanatisches, gerade wie die Frömmigkeit des indischen Büssers selbst ist. Es macht wesentlich den Eindruck des Seltsamen, Exotischen, während die von Bird mitgetheilten Melodien uns so anheimeln, dass man sie mit sehr unbedeutenden Verbesserungen im Einzelnen ohne Weiteres in die europäische Musik aufnehmen könnte, wie denn der rasche Satz der vorhin mitgetheilten Melodie Nr. 5 fast wie ein Contretanz klingt, und die folgende Rektah, wie man ohnehin bemerkt haben wird, ein strammes Trompeterstück abgäbe. Man könnte sich sogar an europäische Volkslieder sehr verschiedener Nationalitäten gemahnt finden. — Die Tuppah Nr. 3 mahnt stark an die Lieder der Südslaven — der Tarantellasatz Nr. 7 an Italisches, die Contretanzartige Tuppah Nr. 5 an Französisches — die Stücke Nr. 8, 9 und 11 haben einen deutschen Charakter, das Stück Nr. 10 könnte an schottische Liedweisen erinnern u. s. w. Und das ist gar nicht ohne Bedeutung, wenn wir unserer arischen Abstammung gedenken.

In Indien selbst zeigen die Volkslieder bei Verwandtschaft in den Grundzügen doch nach den verschiedenen Landes- und Stammeseigenthümlichkeiten der einzelnen Landstriche auch einen mannigfach modificirten Charakter, wie man aus folgender Nebeneinanderstellung eines malabarischen und eines bengalischen Liedes entnehmen mag:
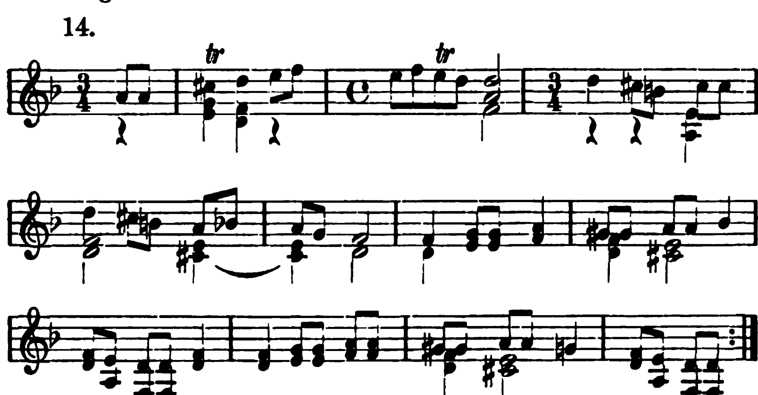
von Malabar (aus Fra Paolino's Reise nach Ostindien S. 368)

13.



aus Bengalen

14.



Diese und ähnliche Melodien werden vom Lehrer dem Schüler beim Musikunterrichte als ein künstlerisches Besitzthum zur eigenen Benutzung übergeben und nach der Weise naiv betriebener Kunst ähnlicher Culturgrade, wie sie Hindostan noch heute zeigt, beruht die Kunstübung wesentlich auf blosser Tradition und gedächtnissmässiger Aufbewahrung des Ueberlieferten. Indessen besitzen die Hindostaner, wenn auch keine ausgebildete Notenschrift, so doch und zwar schon seit alter Zeit die Uebung, Melodien in Buchstaben aufzuschreiben: fünf Töne der Scala werden durch die den Namen der betreffenden Töne entsprechenden Consonanten, die zwei anderen durch die kurzen Vocale a und i bezeichnet. Die Anwendung langer Vocale verdoppelt den Werth der Note, die übrigen Andeutungen geschehen theils durch allerlei Kreislinien, Ellipsen u. s. w., theils durch beigeschriebene Worte über die Art der Vortragsmanier.[1]) Das letzte Capitel des Soma enthält durchaus mit Buchstaben notirte Melodien. Es ist also im Wesentlichen ganz dasselbe Princip der Tonschrift, wie bei den Griechen, denen auch die Buchstaben ihres Alphabets als Vorstellungszeichen für Töne dienen mussten. Den Schluss einer jeden Periode bezeichnen die Hindostaner, sinnig genug, durch eine beigesetzte Lotosblume. Sehr auffallend darf es heissen, dass die Lotosblume in die Tonschrift der Neugriechen übergegangen ist, wo sie indessen als „Hemiphonion“ und „Hemiphthoron“ eine andere Bedeutung hat. Der Grund dieser Uebereinstimmung zweier Völker, die weit von einander getrennt leben und nie in lebhaftem Wechselverkehre waren, in einem so besonderen Zeichen, ist nicht aufzufinden. Nach Griechenland ist diese Lotosblume sicherlich als exotisches Gewächs verpflanzt, da ihr natürliches Vorbild der Flora Griechenlands nicht angehört.

Von Harmonie haben die Hindostaner keine Idee und fühlen auch kein Bedürfniss darnach. — Nicht einmal der Begriff der Consonanz und Dissonanz findet sich in ihrer Musiklehre ausdrücklich ausgesprochen. Bird hörte während eines mehrjährigen Aufenthalts in Calcutta von keinem indischen Musiker auch nur eine Terz oder Quinte anschlagen. Ihre ganze Musik strömt in Melodie aus. Die natürlichen harmonischen Grundlagen, welche auf Melodiebildung Einfluss nehmen, lehrt sie ihr angeborener Tonsinn berücksichtigen, ohne dass sie sich des waltenden Gesetzes dabei bewusst sind.

Unter den Musikinstrumenten der Hindostaner steht die Vina obenan, die zuweilen von den Berichterstattern unrichtig als „Lyra“ bezeichnet wird. Jene alten Nachrichten des Plinius

1) Fétis (résum. phil. als Einleitung seiner Biogr. universelle des musiciens) hält diese Tonschrift für die ältest existirende.

und Pausanias von indischen Lyren dürften also wohl auch nur die Vina meinen, da sich auf den Abbildungen nirgends ein der hellenischen Lyra ähnliches Instrument findet; die Notiz, dass die Inder ihre Lyren aus Schildkrötenschalen verfertigen, ist ohne Zweifel nur eine der unvermeidlichen antiken Wiederholungen der Wandermythe von der Lyra des Hermes. Allerdings ist Narada gleich dem Hermes der Götterbote und Erfinder des Saitenspieles, aber (nach dem Gedichte Magha) beschränkt sich seine Erfindung darauf, dass „als er über die Vina in Betrachtungen vertieft sass, Töne, die ein leichter Windhauch den Saiten entlockte, sein Gehör entzückten — Klänge, die in regelmässigen Tonverhältnissen fortschreitend, immer mehr Schönheit und Abwechslung zeigten."[1]) Die Vina ist kein harfen- oder lyraartiges Instrument, und gleicht eher der Guitarre oder Laute, da sie mit einem Griffbrette versehen ist. Das Corpus der Vina besteht aus einem cylindrischen Rohre (oft einem Bambusrohre) von etwa 3 Fuss 7 Zoll Länge, das Griffbrett ist $21^{6}/_{8}$ englische Zoll lang und 2 Zoll breit. Hier sind 19 Stege, ähnlich dem Stege unserer Geigen, hinter einander angebracht. Die zunächst an dem, nach Art eines Schwanenhalses umgebogenen Saitenhalter befestigten, sind mehr als zollhoch, die anderen nehmen an Höhe etwas ab, bis zu den am anderen Ende des Instruments, den Stimmwirbeln zunächst befindlichen, welche nur $^{7}/_{8}$ Zoll Höhe haben, so dass die über die Stege gespannten Saiten in etwas schiefer Fläche ablaufen und die Finger des Spielers nie das Griffbrett unmittelbar berühren. Die Stege aber sind nicht gleich den Bunden unserer Guitarren oder Lauten unbeweglich an das Griffbrett fixirt, sondern werden vom Spieler mit Wachs befestigt, wobei er sich natürlich auf sein Gehör verlassen muss, das jedoch die indischen Musiker selten trügen soll. Die Stege sind in der Intervallfortschreitung chromatisch aufsteigender halber Töne angebracht — nur fehlt in der höheren Octave die drittletzte Stufe. Die sieben Saiten sind von Metall und an eben so viele Schrauben befestigt. Die Stimmung der leeren Saiten ist

1	2	3	4	5	6	7
$\bar{a}$	*a*	*d*	*A*	*g*	*cis*	*A*

Von diesen Saiten liegt nur die zweite, dritte, vierte und fünfte auf den Stegen, die erste, sechste und siebente liegen frei daneben.

1) Hiernach hätte Narada Erfinder der Aeolsharfe werden können. Wenn er über die Vina meditirte und der Wind dem vor ihm liegenden Instrumente Töne entlockte, so kann er (auch der Mythus will seine Consequenz haben) nicht erst davon Anlass zur Erfindung des schon vorhandenen Instrumentes genommen haben, sondern nur zur Ausbildung, indem er etwa jene reich abwechselnden, feinen Tonverhältnisse, die der Zufall hervorgebracht, aufgriff und absichtlich nachahmte.

Die sechste und siebente sind Stahlsaiten, die übrigen aber Messingsaiten. Am meisten wird die *d*- und *A*-Saite (die dritte und vierte) benutzt. Das Tonvermögen des Instrumentes reicht, wie bereits bemerkt, von *A* bis eingestrichen *h*, chromatisch aufsteigend, doch fehlt das eingestrichene *g* und *b*. Die indischen Musiker wissen übrigens auch diese Töne durch schärferen Fingerdruck auf ♯*f* und *a* hervorzubringen, wie sie überhaupt feinste Unterschiede der Höhe auf solche Weise bewerkstelligen, obschon das Buch Soma der Vina die Fähigkeit dazu eigentlich abspricht. Die Resonanz des Instrumentes wird durch zwei hohle Kürbisse (Gourds) im Durchmesser von 15 Zoll bewirkt, die am äussersten Ende eine 5 Zoll weite Oeffnung eingeschnitten haben, und an der Rückseite des Bambusrohres ausserhalb der den beiden Enden des Griffbrettes correspondirenden Stellen befestigt sind. Beim Spielen lehnt der knieende Musiker die Vina fest an die linke Schulter, so dass der den Wirbeln benachbarte Resonanzkürbis über dieselbe ragt, während der andere dem Saitenhalter benachbarte das rechte Knie berührt und das Instrument gegen den Körper des Spielers in schräge Lage kömmt. Die zwei vorderen Finger der rechten Hand werden mit einer Art von metallenem Fingerhut versehen, der vorne eine Spitze zum Anschlagen der Saiten hat. Zuweilen werden einzelne Töne auch mit dem kleinen Finger der linken Hand angeschlagen. Der Ton der Vina ist voll und dabei doch zart, die Saiten geben einen hellen, metallischen, sehr angenehmen Klang. Da das Instrument weniger für langsame, getragene, als für rasche, bunte Tonsätze geeignet ist, so werden meist Stücke der letzteren Art, zuweilen mit virtuoser Geläufigkeit ausgeführt, wie denn zu Ende des vorigen Jahrhunderts ein gewisser Djivan-Shah als Virtuose auf der Vina in Hindostan berühmt war. Da die Vina das Lieblingsinstrument der Hindostaner ist, so wird sie oft im orientalischen Geschmacke reich und luxuriös ausgestattet. An einer Vina im Besitze Richard Johnson's waren Bambusrohr und Kürbisse reich mit Blumen und vergoldetem Laubwerk bemalt. Auch ein zweisaitiges Geigeninstrument besitzen die Hindostaner an dem sogenannten Ravanastron, ferner eine Violine Serinda mit drei von Seide gesponnenen Saiten und einem abenteuerlich geformten Schallkasten, der statt der *F*-Löcher an den beiden Seiten sehr grosse Schallöffnungen hat. Sie wird mit einem Bogen allereinfachster Art gespielt und ist in Bengalen heimisch. Das Ravanastron ist vorzüglich das Instrument der Pandarons, einer Art herumziehender Bettelmönche oder Einsiedler.[1]) Eine Art Guitarre heisst Magoudi, sie mahnt

1) Serinda und Ravanastron scheinen nur Varianten desselben Instruments zu sein.

in der Form sehr an die, unter dem Namen Tanbur, bei den Arabern gebräuchlichen Instrumente, oder an das verwandte Içitali der Neugriechen. Unter den von Jones mitgetheilten Ragmalas sieht man auf dem einen Bilde einen edeln Mann, angeblich Krishna, auf einer Art von Thron sitzen, vor ihm steht eine Lautenspielerin; sonst bedienen sich aber vorzüglich die Schlangenbeschwörer des Magoudi, um ihre Thiere tanzen zu lassen. Ravanastron und Magoudi gelten nicht für echt indisch, sondern als von den westlichen Völkern, den Arabern und Persern herrührend.[1]) Darauf deutet auch wohl der Umstand, dass die Guitarre besonders bei den, jenen Ländern benachbarten, Sicks Eingang gefunden hat.

Mannigfacher als die Saiteninstrumente sind die Blas- und Schlaginstrumente der Hindostaner. Der Reisende Sonnerat[2]) nennt insbesondere die Trommel Udukai (ein Tempelinstrument), Naguar (eine hölzerne Pauke), Tamtam, eine flache und Dole, eine längliche Trommel. Letztere gleicht sehr den uralten ägyptischen Kriegstrommeln, und gehört daher vermuthlich zu jenen Göttertrommeln, deren die Epen gedenken. Die Tänze der Devadasi oder Bajaderen werden meist von solchen Trommeln, von Vinas und Tamtams, auch wohl von klingelnden Metallinstrumenten mit Schellen und Glöckchen begleitet, wobei die feinen, sinnlich frischen Töne der Vina zusammen mit den orgiastischen, den Rhythmus in wilder Kraft angebenden Schlag- und Klingelinstrumenten seltsam und aufregend ineinanderklingen. Den antiken Crotalen ähnliche Schallbecken heissen Talan. Neben solchen strepitosen Instrumenten dient auch eine Anzahl grösserer und kleinerer Flöten dazu, den Gesang und Tanz der Bajaderen zu begleiten; ihre indischen Namen lauten: Nagassaran, Karna, Otou, Bilan, Cojel, Turti (ein schalmeiartiges Instrument), Matalan und Tal, letzteres dient wegen seines helleindringenden Tones den Takt zu markiren.[3]) Die sogenannte Flöte Krishna's heisst Basarèe, es ist eine Schnabelflöte mit sieben Tonlöchern, die so leicht anspricht, dass sie, gleich den ähnlichen Instrumenten bei den Südseeinsulanern, mit der Nase geblasen werden kann; kraft dieses Umstandes und ihrer mythischen Beziehung gehört diese Flöte wohl zu den ältesten hindostanischen Instrumenten. Ein seltsames Instrument ist das Tumeri, welches vorzüglich im Dekan gebräuchlich ist. Es besteht aus einer Art Doppelflöte, deren zwei von Bambus verfertigte Röhren aus einem hohlen Kürbis (Gourd) oder einer

1) Zamminer, die Musik und die musikalischen Instrumente S. 377.
2) Sonnerat, voyage aux Indes orientales, 1782. Tome I. Chap. 9. S. 178.
3) Ueber die Bajaderen und ihre zum Theil der Musik gewidmete Bestimmung spricht schon Marco Polo. (XX. 4 von der Provinz Maabar.)

Cuddo-Nuss hervorragen, an welchem, gleichsam als Windlade dienenden Apparate, oben ein Mundstück zum Anblasen angebracht ist. Merkwürdig darf es heissen, dass auf einem aus dem 15. Jahrhunderte herrührenden, niederländischen, bei S. Pietro in vincoli zu Rom aufbewahrten Teppiche[1]), auf dem die Anbetung der Hirten dargestellt ist, der eine Hirt ein ähnliches Instrument bläst, nur dass statt der Cuddo-Nuss der kugelförmige Windbehälter aus Thierhaut zu bestehen scheint; eine Art Sackpfeife, wie sie schon der h. Hieronymus unter dem Namen Chorus in seinem Briefe an Dardanus beschreibt, und welche nach dieser Beschreibung die Codices des 10. und 11. Säculums mitunter abenteuerlich genug abbildeten.[2])

Zur Todtenfeier dient die Tare, eine Posaune von dumpfem und klagendem Tone[3]), im Kriege werden die Trompeten Buri, Tutare und Combou gebraucht. Nach Crawford's Mittheilung[4]) wird in den Küstenstrichen noch immer die alterthümliche Muscheltrompete (Çankha) angewendet, wogegen sich die Gebirgsbewohner öfter gekrümmter Hörner bedienen. In all' diesem Apparate tritt ein bedeutend barbaristischer, specifisch asiatischer Zug zu Tage, und die edlere Instrumentalmusik wird in Hindostan eigentlich nur durch die Vina repräsentirt.

Hinderindien. Java.

Bis zum Fratzenhaften abenteuerlichen Instrumenten begegnen wir in Hinterindien, das zwischen der verhältnissmässig sehr bedeutenden Cultur Vorderindiens und der urthümlichen Einfalt und Roheit der Südseeinsulaner eine eigenthümliche Mittelstellung einnimmt und wo sich auch das geschnörkelte chinesische Wesen bereits ankündigt. Es ist sehr bezeichnend, wenn die Birmanen dem Schallkasten einer sanften Guitarre, mit zwei seidenen und einer kupfernen Saite, Patola geheissen, die Form eines eidechsenartigen

1) Abgebildet und beschrieben in Förster's Denkmalen, 5. Bd. S. 2. Abth. Malerei.

2) Nachbildungen in Gerbert's de cantu etc. 2. Bd. Taf. XXX. 20.

3) Ist es nicht als habe Goethe in der Ballade „Brahma und die Bajadere“ gerade dieses Instrument im Sinne gehabt?

„Ertöne, Drommete, zu heiliger Klage!
O nehmet, ihr Götter! die Zierde der Tage.
O nehmet den Jüngling in Flammen zu euch!

Auch in Spohr's Jessonda sind die Anklänge an die eigenthümliche Instrumentalmusik des Tempeldienstes mit grossem Geschmack und Sinn angewendet, gleich die ersten dumpfen Posaunenaccorde, das phantastische Geklingel der Bajaderentänze, die mächtigen Schläge der grossen Trommel u. s. w.

4) Crawford, Sketches, relating to the history and manners of the Hindoos. 1792, 2. Bd. S. 94.

Ungethüms oder eines Alligators geben — gleichsam eine Mischung von hindostanischer Sentimentalität und südseeinsulanischer Menschenfresserei. Am Corpus der geschnitzten Bestie sind drei Schalllöcher angebracht, die der Resonanz zum Austritte dienen.

Ebenso fratzenhaft ist es, wenn an einer Harfe der Birmanen der Schallkasten die Form einer Katze hat, in deren in weitem Reife geringelten Schweif die Saiten gespannt sind. Ein anderes birmanisches Saiteninstrument gleicht einem Schiffsbauche. Die Takkag der Siamesen entspricht der Patola der Birmanen. Neben diesen Saiteninstrumenten deuten zahlreiche Trommeln, Gongs, Cymbeln und andere ähnliche Instrumente die Nähe Chinas in bedenklicher Weise an.[1])

Entschiedener noch tritt aber das chinesische Wesen auf der Insel Java hervor. Selbst die Tonleiter der Javaner ist die alte chinesische, mit weggelassener Quarte und Septime, und auch die Melodien sind wenigstens durch ihre Armseligkeit den chinesischen verwandt. Was ihrer Musik an Reiz und Wohlklang fehlt, suchen sie, wieder nach chinesischem Muster, durch eine Masse von dröhnenden Schallapparaten und Schlaginstrumenten zu ersetzen. Dahin gehört der Gong, ein drei Fuss weiter Metallkessel, der frei aufgehängt und mit einem leinwandumwundenen Klöppel oder Hammer angeschlagen wird, der Kumpul, eine an einem Gerüste aufgehängte grosse Metallplatte, verschiedene Tommeln u. s. w. Selbst zu wirklicher Musik in Klängen bestimmter Tonhöhe und Stimmung dienen wunderliche Schlaginstrumente: der Gender, welcher zwei Octaven umfasst und aus 11 auf Schnüre aufgezogenen Metallplatten besteht, unter denen sich schallverstärkende Resonanzröhren von Bambus befinden, der Gambang-Kayu aus 18 Holzplatten, die mit einem Hammer angeschlagen werden, und den bedeutenden Umfang dreier Octaven und einer grossen Terz angeben, der beinahe einem Ruhebette oder Divan gleichende Gambang, an dem die Stelle des Sitzes 16 Holz- oder Metallplatten, die nach der Scala gestimmt sind, und mit zwei Klöppeln gespielt werden, einnehmen; die ähnlichen Instrumente Saron, Damong und Selantam sind sämmtlich nahe Verwandte der chinesischen King und Fang-Hoang. Dem gepriesenen Kin der Chinesen gleicht das 10- bis 15saitige Galempung, das ausgebildetste Instrument der Javaner.

Wenn hier die Einwirkung chinesischer Musik unverkennbar ist, so deutet eine zweisaitige, mit dem Bogen gespielte Geige nicht allein durch ihren Namen Rebab, sondern auch durch ihren runden, einer Pauke gleichenden Schallkasten, ihren stachelartigen Saitenhalter und ihren abenteuerlich geschnitzten Hals,

---

1) Vgl. Zamminer, a. a. O. S. 378.

wodurch sie mit dem arabischen, auch zweisaitigen Kemangeh-a-guz, die grösste Aehnlichkeit zeigt, auf die Abstammung aus Arabien, woher auch die ärmliche Guitarre stammen dürfte, deren sich die herumziehenden Sänger zu ihren, nach den Berichten der Reisenden einschläfernden Productionen bedienen. Die Araber haben mit ihren Instrumenten merkwürdiger Weise dem äussersten Westen Europas in Spanien und Frankreich, wie dem äussersten Osten Asiens in Java und Hinterindien bis nach Japan hinein ein Geschenk gemacht, und verdienen schon deswegen in der Geschichte der Tonkunst eine besondere Beachtung. Noch weniger zahlreich als die Saiteninstrumente sind auf Java die Blasinstrumente; sie bestehen aus einer Trompetenart und zwei Gattungen Flöten, wovon die eine Suling, die andere Garinding heisst. Letztere ist eine Bambuspfeife mit einem Zungenmundstück: ihre Länge beträgt etwas über einen Fuss.

Als Hauptland im Osten Asiens begegnet unseren Blicken das weite, dichtbevölkerte, durch Ackerbau, Industrie und uralte bis auf den heutigen Tag in strengstem Conservatismus unverändert erhaltene Cultur höchst merkwürdige Reich der

Chinesen,

welches in seiner Eigenthümlichkeit einen so wunderlichen Eindruck macht, und sich halb patriarchalisch ehrwürdig, halb burlesk komisch ausnimmt. Anscheinend höchst phantastisch, ist das chinesische Leben im Grunde nüchtern rationell — wobei Alles ganz vortrefflich geräth, was durch Aufmerksamkeit, emsigen Fleiss und saubere Arbeit hervorgebracht werden kann, und Alles sehr schlecht ausfällt, wozu Geist, Schwung und Phantasie[1]) nöthig ist. Die Lackwaaren, das Porzellan, die Stickereien, die gewebten Zeuge und Seidenstoffe der Chinesen sind so respectabel, wie ihre seit uralter Zeit aufbehaltenen genauen Notizen über Sonnen- und Mondfinsternisse; desto schlimmer steht es um die Künste. In der Architektur macht sich jene burleske Seite des chinesischen Lebens in der barocksten Weise Luft — in der Malerei hilft ihnen ihre scharf aufmerkende Beobachtung Naturproducte an Pflanzen, Insecten, Fischen u. dgl. zierlich und sauber abkonterfeien und allenfalls genrehafte Scenen naiv auffassen —

1) Nur die Gartenanlagen der Chinesen verrathen in ihrem durch sinnreiche Contraste u. dgl. bewirkten märchenhaften Reiz, wirklich Phantasie. Die „lachenden Scenen, Schauerscenen und romantischen Scenen“, in welche die chinesische Gartenkunst ihre Parke theilt, und mit deren Hülfe sie eine oft bezaubernde Scenerie zu schaffen versteht, erinnern an Jean Paul's Lilar (im Titan) mit seinem Elysium und Tartarus — und man muss es den Chinesen nachsagen, dass ihre Schauerscenen sinnreicher angelegt sind als die kleinlichen Tartarusschrecken Lilar's.

im Grunde sind es doch nur Producte des geschickten Handwerkes. Die chinesische Poesie, so weit wir sie kennen, hat einen gewissen pedantischen Zug. Was nun aber die Musik betrifft, so ist es ganz consequenter Weise im chinesischen Wesen begründet, dass sie bei ihnen, soweit fleissige Beobachtung ihrer physikalischen Grundlagen reichen kann, zu einer neben einzelnen phantastischen Zügen wissenschaftlich wohl durchdachten, geordneten Musiklehre ausgearbeitet ist, welche in sehr Vielem das Richtige und Wahre trifft. Nach Amiot's Bericht ist die Musik bei den Chinesen seit uralter Zeit eine hochgehaltene Wissenschaft, und, als solche betrachtet, erfreut sie sich einer Summe richtig verstandener Beobachtungen und Grundsätze. Wo aber das eigentlich Künstlerische der Sache beginnt, ist die chinesische Musik roh, barbarisch und wüst. Die chinesische Musikwissenschaft zeigt eine Art Entwickelung, eine Art Geschichte, sie zeigt Gelehrtencontroversen. Die kaiserliche Bibliothek in Peking (Wen-ghuan-khe) besitzt in der vom Kaiser Khiang-lung im Jahre 1773 angelegten grossen Büchersammlung, genannt „vollständige Bücher der vier Magazine Sse-khou-thsiouan-schu", laut Katologs nicht weniger als 482 Bücher über Musik.[1]) Was praktische Musik betrifft, sind die Chinesen in der Kindheit des Musikmachens, auf ganz primitiver Stufe stehen geblieben. Während ihre Musikwissenschaft seit mehr als zwei Jahrtausenden die Feinheiten des Quintencirkels, die zwölf Halbtöne der Octave, die zwei Halbtöne der Scala u. s. w. kennt, tobt ihre ausübende Musik mit Lärmbecken, Trommeln und anderen strepitosen Hall- und Schallwerkzeugen gleich der Musik irgend eines wilden Volksstammes, und da sie zur Melodiebildung keine solchen Vorbilder in der Natur fanden, wie zu ihren zierlich lackirten Malereien, so sind ihre Theebüchsenfiguren noch wahre Kunstwerke gegen ihre Nationalmelodien, die beinahe des Sinnes und Zusammenhanges entbehren. So macht denn chinesische Musik den Eindruck entweder eines sinnlosen Lärms, oder, zumal in den skurrilen Nasentönen des Gesanges, den Eindruck einer unwiderstehlich komischen Posse. Das Zusammenspiel eines chinesischen Orchesters klingt, als höre man eine Schaar Kinder, welche ohne Kenntniss der Musik und der Behandlung der Instrumente die Tonwerkzeuge nur dazu benutzt, um willkürliche Töne möglichst spektakulös hervorzubringen.

Anders ist es in der Theorie, wo nur einzelne Züge durch etwas befremdlich Seltsames verrathen, dass auch hier die Stufe

1) Nach den Mittheilungen des Archimandariten Hyakinthos Bitschurin. Man vergleiche die überaus interessante Beschreibung der Stadt Peking im 11. und 12. Heft der Förster'schen allgemeinen Bauzeitung Jahrgang 1859., S. 321—346.

der reinen, eigentlichen Wissenschaft (zu der, so gut wie zur Kunst, Geist, Schwung und Phantasie gehört) doch nicht erreicht worden ist. Die Musik wurde bei den Chinesen zu einer Zeit geübt und in scharfsinnigen Traktaten behandelt, wo die Geschichte der anderen Völker — Aegypten allein ausgenommen — noch im Dunkel liegt; freilich sind die Nachrichten der Chinesen über die Anfänge ihrer Tonkunst eben auch stark mythisch gefärbt. Als Hoang-Ty, 2700 Jahre v. Chr., das Reich von dem Kaiser Tsche-Yeu erobert hatte, war er sogleich auch für Künste und Wissenschaften eifrig besorgt, und befahl dem Ling-lun, die Musik auf Regeln und feste Grundsätze zurückzuführen. Ling-lun (erzählt die Sage) begab sich in das Land Si-Yung, an die Quellen des Hoangho, wo er auf einem hohen Berge, an dessen Fusse reiche Rohrwaldungen von Bambus wuchsen, in tiefem Nachdenken über seine Aufgabe verweilte. Er kam auf den Einfall, aus dem Bambus Pfeifen von verschiedener Länge zu schneiden, als er den Wundervogel Fung-Hoang, der stets nur erscheint, wenn es gilt, den Menschen irgend eine Wohlthat zu bringen, erblickte. Das Männchen Fung sang sechs Töne und das Weibchen Hoang sechs andere Töne (die sechs vollkommenen männlichen und die sechs unvollkommenen weiblichen Halbtöne der Octave). Er ahmte die gehörten Töne auf seinen Pfeifen nach — und zwar als den tiefsten Ton *f* — genannt kung, der „grosse“ Ton. Für diesen Grundton, den „Kaiserpalast“, von wo die anderen Töne ausgehen, schnitt er die tiefste Röhre Huang-tschung, die „gelbe Glocke“. Denselben Ton hatte auch der Wundervogel Fung-Hoang angegeben; das Rauschen des Hoangho, und der Ton von Ling-lun's Sprache tönte damit im Einklange, und Ling-lun schloss, es müsse dieses der rechte Grund- und Urton in der Natur sein. Er kehrte nun an den Hof zurück. Es kam aber jetzt auch darauf an, für die gefundenen Töne die rechten Maasse unverrückbar zu bestimmen. Ling-lun kam auf den sinnreichen Einfall, den Inhalt der Pfeifenröhre nach eingeschütteten Körnern einer gewissen, Chou genannten, Hirsenart zu bestimmen, welche schwarz und sehr hart sind und von Insecten u. dgl. nicht angegriffen werden. Den Umfang jenes Grundtones bildeten gerade 100 neben einander gelegte Körner. So wurde Ling-lun gewissermaassen der Pythagoras oder Guido von Arezzo der chinesischen Musik — und es kann schwerlich eine seltsamere Mischung von mythisch gefärbter Sage und trockenem Pragmatismus geben, als obige Erzählung. Kaiser Tschun (Chun), der edle Adoptivnachfolger Kaiser Ya's (um 2300 v. Chr.), die beide als vortreffliche Regenten bei den Chinesen noch jetzt sprichwörtlich sind — gab seinem musikkundigen Diener Quei Aufträge, welche die Veredlung der Musik bezweckten — denen genug zu thun das künstlerische Vermögen der Chinesen

freilich nicht ausreichte, obschon sich Quei rühmte, „dass, wenn er die klingenden Steine seines King ertönen lasse, sich die Thiere um ihn versammeln und vor Freude beben". Freilich waren Quei's Compositionen von solcher Schönheit, dass Confucius, als er eine davon zu hören bekam, drei Monate lang an nichts Anderes dachte, und nicht einmal essen wollte, obwohl man ihm die köstlichsten Speisen vorsetzte. Tschun's Auftrag lautete aber also: „Lehre die Kinder der Grossen, damit sie durch deine Sorgfalt gerecht, milde und verständig werden — stark ohne Härte, ihres Ranges Würde ohne Stolz und Anmaassung behaupten. Diese Lehren wirst du in Gedichten ausdrücken, damit man sie nach passenden Melodien singen und mit dem Spiele der Instrumente begleiten könne. Die Musik soll dem Sinne der Worte folgen[1]), lass sie einfach und natürlich sein, denn eine eitle, leere und weichliche Musik ist zu verwerfen. Musik ist Ausdruck der Seelenempfindung — ist nun die Seele des Musikers tugendhaft, so wird auch seine Musik edlen Ausdrucks voll sein und die Seelen der Menschen mit den Geistern des Himmels in Verbindung setzen." Fo-Hi, der Religionsstifter, soll der Erfinder des unter dem Namen Kin noch jetzt gebräuchlichen Saiteninstrumentes sein. — Wenn die chinesischen Nachrichten von ihm melden, dass er durch Spielen auf seinem Instrumente erst „sein eigenes Herz in Ruhe und Ordnung brachte" und es dann dazu benutzte, auch die Anderen friedlich und betriebsam zu machen, so fühlt man sich auf das Lebhafteste an Pythagoras erinnert. Vom Quintencirkel spricht schon mehrere hundert Jahre vor unserer Zeitrechnung Hoang-Nan-tsee als von einer von Alters her bekannten Sache. Zur Zeit des Kong-fu-tse (Confucius, 500 v. Chr.) schrieb Tso-Kieu-Ming, ein Freund des Weisen, seinen musikalischen Commentar — ein anderes berühmtes musikalisch-theoretisches Werk aus derselben Zeit ist das Buch Lin-tscheu-kieu. Die Chinesen besitzen aber noch ältere Schriften als das Buch Tscheu-ly von Tscheu-Kung (1100 v. Chr.). — Das Buch Lu-lan von Koang-Tsee (600 v. Chr.) — das Konè-yu betitelte Buch u. s. w. In grossem Ansehen stehen insbesondere die Werke des Ly-koang-ty. Ein besonderer Freund und Kenner der Musik war auch der Prinz Tsay-yu, welcher nicht allein den Volksgesang förderte, sondern auch die Quarte und Septime in die Tonleiter einführte — nämlich die früher unangewendet gebliebenen Töne *h* und *e*. „Ohne diese zwei Halbtöne", sagte er, „gibt es gar keine wahre Musik." Damit waren die gelehrten Vertreter der alten Schule und alten Tonleiter freilich nicht einverstanden — und insbesondere traten

1) Buchstäblich dasselbe sagt Platon in seiner Republik (III. Buch) — *ἀκολουθεῖν δεῖ τῷ λόγῳ.*

Ho-Sui, Tschen-yang und Su-kuei als Gegner auf: „Diese zwei Halbtöne der Scala aufzwingen, heisst so viel, als der Hand einen sechsten Finger ansetzen.“ Aber die Neuerung behauptete sich. Jene ursprüngliche alte Tonleiter ging von dem Tone *f* aus und war folgende:

f, genannt Kung — der Stammton, von dem alle anderen Töne entspringen — die Modulation, der er zu Grunde liegt, bedeutet den „Kaiser“ voll Würde und Erhabenheit.

g, genannt Tschang — die entspringende Modulation ist scharf und strenge — der „Minister“.

a, genannt Kio — sanft und milde — das unterthänig gehorchende Volk.

c, genannt Tsche — schnell und energisch — die „Staatsangelegenheiten“.

d, genannt Yu — glänzend und prächtig — das Gesammtbild aller Dinge.

Dazu kommen nun noch die Zusatztöne: *e*, genannt pienkung oder auch tschung, der „Vermittler“, und *h*, genannt pientsche oder „ho“, der „Führer“ — weil diese Töne nicht eigentlich als selbständig, sondern nur als Vermittler und Führer zu den folgenden *f* und *c* gelten, zu denen sie einen blossen Halbtonschritt bilden.[1]) Da aber die zwölf Halbtöne, in welche sich die Octave theilt, schon von Alters, angeblich schon von Linglun's Zeiten her bekannt waren, so dachte man daran, sie in das System einzureihen. Diese Halbtöne heissen Lü, das ist so viel als „Gesetz“. Man hatte den Einfall, die Rohrpfeifen, welche die Lü angeben, an einander zu reihen; weil aber diese Anordnung sich den uralten Hymnengesängen nicht anbequemen wollte, trennte man wieder je sechs Röhren und gewann so zwei, aus je sechs ganzen Tönen bestehende Chöre oder Tonreihen, wobei die Töne der alten Scala, statt der eben angegebenen neue Benennungen bekamen:

		1. Reihe, vollkommen, yang.	2. Reihe, unvollkommen, yn.
1. Lü	*f*	Hoang-tschung	
2. -	*fis*	. . . .	Ta-lu
3. -	*g*	Tay-tsu	
4. -	*gis*	. . . .	Kia-tschung
5. -	*a*	Ku-si	
6. -	*ais*	. . . .	Tschung-lu
7. -	*h*	Jui-pin	
8. -	*c*	. . . .	Lin-tschung

1) Bei den Griechen erschienen umgekehrt *f* und *c* als Consequenzen von *e* und *h*, als deren Halbtonerhöhungen, genannt Limma.

9. - *cis* Y-tse
10. - *d* . . . . Nan-lu
11. - *dis* Ou-y
12. - *e* . . . . Yng-tschung.

Diese Unterscheidung der Lü in vollkommene (yang) und unvollkommene (yn) gründet sich auf die Anschauungen chinesischer Naturphilosophie, wornach dem Vollkommenen: „Himmel, Sonne, Mann" u. s. w. ein entsprechendes Unvollkommene: „Erde, Mond, Weib" u. s. w. gegenüber stehen muss. Aber man musste wohl bald bemerken, dass die gesonderten Tonreihen *f, g, a, h, cis, dis* und *fis, gis, ais, c, d, e* aus lauter Fortschreitungen in ganzen Tönen bestehend, keine entsprechenden Scalen sind. Man dachte daran, sie wieder zu vereinigen. Prinz Tsay-yu, der einsichtsvolle Schutzherr der Halbtöne, stellte ein Tonsystem von dreierlei Lü (tiefen, mittleren, hohen), mit Hülfe von 36 Bambuspfeifen zusammen. Die Töne in ihrer wechselseitigen Verbindung heissen Yn — Melodien werden yo genannt — darum wird die Musik von den Chinesen mit dem Worte Yn-yo bezeichnet.

Endlich stellte sich eine aus 14 Tönen bestehende Scala fest, welche mit einem Tetrachorde *h, c, d, e* beginnt, an das sich eine Octave und drei Töne anreihen. In jeder Tonreihe hat der entsprechende Ton den gleichen Namen, so dass also die Chinesen ihrer Musik das naturgemässe Octavensystem zu Grunde gelegt haben. So wie nun die Chinesen, wie im Eigensinne, in gar Vielem gerade das Entgegengesetzte von dem annehmen, was bei den anderen Völkern gilt, so nennen sie „tiefe Töne", was wir „hohe" nennen, und umgekehrt. Obschon nun der „höchste" (nach unserer Anschauung „tiefste") Ton des Systems *h* ist, so bleibt doch *f* nach wie vor der Stammvater aller Töne. Aber es konnte doch keinen weiteren Ton aus sich erzeugen, wenn ihm nicht Helfer beispringen, welche die weitere Fortschreitung vermitteln — die nächst angrenzenden Töne *fis* und *e*. Darum heisst Ta-lu (*fis*) der „grosse Mitwirker" oder „Helfer", und den gleichen Titel eines Helfers führt der Ton Yng-tschung (*e*). Ferner wird *f* von zwei Unterstützern, den Tönen Tschung-lu (*ais* enharmonisch für *b*) und Lin-tschung (*c*) gefördert, mit deren Hülfe es alle anderen Töne hervorbringt — nämlich von der Ober- und Unterquinte — aus deren ferneren Fortschreitungen der vollständige Quintencirkel entsteht, der alle Töne berührt und wieder in den Anfangston zurückkehrt:

f c, g, d, a, e, h, fis, cis, gis, dis, ais, cis (*f*) in Quinten
f ais (*b*), *dis, gis, cis, fis, h, e, a, d, g, c, f* in Quarten.

Nach chinesischer Anschauung stehen hier *f* und *h* in Opposition, die anderen Töne von *fis* an heissen „Enden". Der Theoretiker Tschu-hi nennt jene „die sieben Principe" — diese „die fünf Ergänzungen" — weil erstere der einfachen diatonischen ursprünglichen Scala angehören, letztere aus den zwischengesetzten Lü zusammengestellt sind.[1]) Hier spielt nun wieder mystische Naturphilosophie herein. Die zwölf Lü bedeuten zwölf Monde oder Monate oder Mondenläufe des Jahres. Der erste Mond *d* erzeugt den zweiten *a*, dieser den dritten *e* u. s. w. Die Astronomie mag gegen diese Mondgenealogie ihre Einwendungen machen — die Musik hat gegen die damit verbundene Quintengenealogie keine Einwendung. Mahnt dieser musikalisch-astronomische Zug einerseits an Pythagoras, andererseits an Aehnliches in der arabischen Musiklehre, so liegt eine noch stärkere Mahnung an Beides in der Zahlen- und Elementenmystik, welche Tso-kiu-ming in seinem Buche Tschu-en entwickelt. Er sagt: „Aus der Vereinigung der vollkommenen und unvollkommenen Zahlen entsteht erst die rechte Vollkommenheit: 1. 2. 3. 4." Also etwas der heiligen Tetraktys des Pythagoras Aehnliches, — vollends aber klingt es pythagoräisch, wenn wir weiterhin lesen, eins sei der Anfang, zehn die Erfüllung — die fünf ersten erzeugend, die anderen fünf erzeugt — wornach folgendes Schema entsteht, in welches die fünf Elemente, welche die Chinesen annehmen (Wasser, Feuer, Holz, Metall und Erde), hineingezogen sind: Aus eins und sechs entsteht Wasser und der Ton yu (*d*), aus zwei und sieben Feuer und der Ton tsche (*c*), aus drei und acht Holz und der Ton Kio (*a*), aus vier und neun Metall und der Ton chang (*g*), aus fünf und zehn Erde und der Ton koung (*f*) — die fünf Töne der alten Scala. Diese mystische Auffassung gehört also der alten Zeit der chinesischen Musik an. Zur Begleitung tiefer (d. h. hoher) Töne, wenden die Chinesen die Quinte, für die entgegengesetzten die Quarte an, es hat dies die chinesische Musik vor der antiken voraus. Die Quinte heisst Ta-kiuen-keu, das grosse Intervall — die Quarte Tschao-Kiuen-Keu, das kleine Intervall. Jeder Lü, jeder Halbton kann nun „Kung" (gross), d. h. Grundton einer Tonleiter werden — da zwölf Lü existiren, so kann dieselbe Scala zwölfmal transponirt werden. Noch mehr, der Lü kann in dieser Scala, die aus ihm entspringt, seinen Platz siebenmal wechseln — nämlich erste, zweite, dritte u. s. w. Stufe werden — je nachdem man den Umlauf bis

1) Eine Art „harmonischer Hand", wovon die Abbildung in der Encyclopädie von Ersch und Gruber zu finden ist, erinnert sehr an die Guidonische und möchte wohl erst durch europäische Missionäre nach China gekommen sein.

zur Octave von ihm selbst oder vom nächsten, vom dritten u. s. w. Tone seiner Scala anfängt. Sonach gibt jede der zwölf Tonarten sieben Tonreihen (oder Tonarten), und es ergeben sich sonach in Summa 84 Tonarten.

Etwas Aehnliches findet sich in der Musiklehre der Griechen, die aber freilich das Princip nicht bis in die letzten Consequenzen verfolgten, und daher nur 12, später 15 Tonarten wirklich gelten liessen. Solcher zufälligen Aehnlichkeiten finden sich übrigens noch mehr. Wenn die Griechen der Musik einen höchst bedeutenden moralischen Werth zuschrieben und in ihr eine für das Gedeihen des Staates wichtige, daher durch Staatsgesetze zu regelnde, von Staatswegen zu überwachende Kunst erblickten, wenn Gesetze und Sittensprüche bei ihnen in ältester Zeit nicht blos poetisch gefasst, sondern auch gesangweise vorgetragen wurden, so enthält schon jenes Decret des Kaisers Tschun sehr ähnliche Züge. Wie die griechischen Philosophen gegen gewisse Harmonien als zu üppig und weichlich eifern, so erfahren wir aus einem Decrete des Kaisers Ngai-Ti (der die Regierung 364 n. Chr. antrat, aber schon zwei Jahre später im 25. Lebensjahre starb), dass die Musik von Tschin und Wei, zwei kleinen Königreichen, schon von Alters her wegen Weichlichkeit verrufen war. Solche Musik ist nach den Ansichten der chinesischen Weisen für den sittlichen Werth und die politische Bedeutung der Länder, wo sie herrscht, das übelste Zeugniss. „Wollt ihr wissen", ruft Confucius, „ob ein Land wohl regiert und gut gesittet ist? Hört seine Musik!"[1]) Und Ma-Tuan-Li sagt: „Wer gut Musik versteht, ist auch fähig zu regieren." Es ist daher die Musik auch ein Gegenstand der besonderen Obsorge und Pflege von Seite des Kaisers, der selbst Musik zu üben nicht verschmäht, wie sich denn mehrere Kaiser das ehrwürdige, hochsymbolische Kin (die chinesische Lyra) spielend, abbilden liessen, als die Musik mit den anderen Wissenschaften und Künsten (246 v. Chr.) durch den bildungsfeindlichen Schi-hoang-ty fast in Vergessenheit gerathen war, der wohlgesinnte Kaiser Tay-tsong (im 7. Jahrh. n. Chr.) der alten Musik eifrig nachforschen liess", Kaiser Kang-hi (um 1680) sich mit Glück in Composition von Melodien versuchte, aus den musikalischen Schriften der alten Weisen Rath holen liess, sogar eine Akademie der Musik stiftete, welcher er seinen drittgeborenen Sohn als Präsidenten vorsetzte, und ein musikalisches Compendium „die wahre Lehre des Ly-lu" in vier Büchern aus-

1) Einen sehr verwandten Gedanken äusert der heil. Augustinus (de civ. Dei XVII. 14): „diversorum sonorum rationabilis, moderatusque concentus concordi varietate compactam bene ordinatae civitatis insinuat unitatem.

arbeiten liess, dem ein fünftes Buch, über die europäische Musik angehängt wurde. Auch die chinesischen Gesetzesannalen enthalten merkwürdige Proben der landesväterlichen Sorgfalt für eine gehörige Musikpflege, besonders jenes Decret des Kaisers Ngai-ti über die Reform der Musik, welches wörtlich also lautet: „Heutzutage herrschen bei uns drei grosse Uebelstände: der Luxus bei den Mahlzeiten, im Anzuge u. s. w., die Sucht nach tausenderlei eiteln Schmucksachen, und die Vorliebe für die weichliche und weibische Musik von Tschin und Wei. Dem Luxus folgt der Ruin der Familien — in der dritten Generation gehen sie zu Grunde und das ganze Kaiserthum verarmt allmählig. Die Sucht nach eiteln Schmucksachen bewirkt, dass sich eine grosse Zahl von Leuten mit höchst unnützen Künsten befasst, statt sich mit dem Ackerbau zu beschäftigen. Endlich führt weibische, weichliche Musik zur Sittenlosigkeit. Trotz alledem in einem Reiche Wohlsein und Rechtschaffenheit zur Herrschaft bringen zu wollen, heisst so viel, als verlangen, eine verschlammte Quelle solle einen reinen Bach geben. Confucius hatte Recht, zu sagen, man solle die Musik von Tschin vermeiden, sie führe zu ungeregelten Sitten. Wir finden hiernach unsere ganze Musik und die mit der Besorgung derselben betrauten Angestellten ihres Dienstes zu entheben, was die Musik für die Ceremonie Tiao betrifft, so wollen wir darin keinerlei Abänderung veranlassen, ebensowenig in den Musikinstrumenten für den Krieg. Das sind Dinge, die bereits in unseren King (alten Gesetz- und Gewohnheitsbüchern) festgestellt sind, nicht aber sind es die dazu Angestellten; man hat also zu erwägen und Uns andere Personen namhaft zu machen, denen die Sorge darüber anvertraut werden könnte." [1])

Kaiser Kang-hi machte, als die Gesetze in eine Sammlung redigirt wurden, zu dieser alten Verordnung den Zusatz: „Die Musik besitzt die Kraft, das Herz zu beruhigen, und dieses ist der Grund, warum der Weise sie liebt. Uebrigens kann er, während er sich daran ergötzt, sich zugleich im gut Regieren üben, indem er in einer richtigen und leicht auszuführenden Weise die Grundsätze der Regierung auch auf die Musik anwendet. Was aber leichtfertige Musik betrifft, so lässt diese eine solche Vergleichung gar nicht zu. Zu was also sich ihretwegen noch in Unkosten setzen? Ngai-ti hat ganz Recht gethan, sie abzuschaffen."

Es wird versichert, dass durch die getroffenen Maassregeln die Erhaltung von 440 Personen erspart wurde.

So ist auch (wie bei den Griechen) die Auswahl der zulässigen und nichtzulässigen Musikinstrumente ein Gegenstand, auf

1) P. du Halde: descr. de la Chine. II. Band S. 483.

welchen die Gesetzgebung ihr Augenmerk richtet. Man muss bei den Chinesen zwischen den alten Instrumenten, den Instrumenten der Reform Kang-Hi's und den nebenbei in Gebrauch gekommenen unterscheiden. Am strengsten sind die altehrwürdigen Musikinstrumente in acht Kategorien geordnet. Denn was das Hervorbringen musikalischer Töne betrifft, so unterscheiden die Chinesen für ihre alten, geheiligten Instrumente acht Arten von Klängen, nach dem Unterschiede des Stoffes, aus dem das Tonwerkzeug gemacht ist. Auf Befehl des Kaisers Young-Tscheng wurde ein Katalog der officiellen Instrumente nach dem Stoffe geordnet und zusammengestellt: Gegerbte Thierhaut dient zur Verfertigung von Pauken und Trommeln (Hiuen-ku oder Kou). Aus klingenden reihenweise aufgehängten Steinen, die mit Klöppeln angeschlagen werden, ist eines der chinesischen Hauptinstrumente, das King, verfertigt. Den edelsten, Yu genannten, Klingstein liefert die Provinz Leag-tscheu; das daraus verfertigte Nio-King darf von Niemand gespielt werden als vom Kaiser selbst. Die 16 Steinplatten, welche in zwei Reihen über einander hängen, sind nach den 12 Lü der Octave und vier Zusatztönen gestimmt.

Metall dient zur Verfertigung der Glocken, deren Speise aus sechs Theilen Kupfer und einem Theile Zinn gemischt ist: Potschung, womit das Zeichen zum Beginne der Musik gegeben wird, Te-tschung zum Markiren des Rhythmus; Pien-tschung, viele kleinere Glocken, in 16 an einem Gestelle, gleich den Steinen des King, aufgehängten Rahmen und gleich jenen gestimmt; beim Spielen schlägt man auf die Rahmen. Aus gebrannter Erde besteht das uraltehrwürdige Hiuen, ein hohles Thongefäss, in Form eines Gänseeies, oben offen, an der Vorderseite drei Tonlöcher in Form eines auf die Spitze gestellten Dreiecks, auf der Rückseite zwei Seitenlöcher. Er lässt die fünf Töne der alten Scala hören.

Die dem „Holze" zugewiesenen Tonwerkzeuge verdienen kaum den Namen musikalischer Instrumente: Das Schnitzbild eines liegenden Tigers, Ou genannt, welches vorzugsweise dazu da ist, um durch drei Schläge auf seinen Kopf anzudeuten, die Musik sei aus, wobei mit einem Stöckchen (tschen) über eine Reihe auf seinem Rücken angebrachter Wirbel hingefahren wird; eine Art Holzbüchse, Tschou, welche inwendig mit einem Hammer geschlagen wird, und Klapperbrettchen, Tschong-tou, zwölf an der Zahl (als Beziehung auf die 12 Lü), mit denen man nach dem Takte auf die Handfläche schlägt.

Aus Bambus bestehen die Flöten: Yo mit drei, später sechs Seitenlöchern, nach der Länge zu blasen; Tsche mit dem Mundloch in der Mitte und an jeder Seite je drei Tonlöchern; Siao, eine Panspfeife von 16 Bambusröhren.

Gedrehte Seide bildet die Saiten des schon erwähnten, von Fohi erfundenen Kin. Das Kin ist bei flachem Boden und gewölbter Decke mit 25 Saiten bespannt, ursprünglich mit fünf Saiten als Sinnbild der fünf chinesischen Elemente oder der fünf Planeten (ohne Sonne und Mond). Das Ché (Tsche, das heisst „wunderbar“) gilt auch für eine Erfindung Fo-hi's (es ist ein tafelförmiges Psalter), 9 Fuss lang, dem arabischen Kânun ähnlich. Die 50 Saiten, womit es urprünglich bezogen sein soll, reducirte Tschen-nung auf 25, welche nach der Ordnung der 12 Lü gestimmt sind. Jede Saite hat ihren eigenen beweglichen Steg, um mit dessen Hülfe die Stimmung ändern zu können; diese Stege sind zu fünf nach den fünf Hauptfarben (blau, roth, gelb, weiss und schwarz) abgetheilt. Dieses „Wunderbar“ gilt für ein sehr edles Instrument, „wer es spielen will“, sagen die Chinesen, „muss seine Leidenschaften überwunden und die Tugend in sein Herz gegraben haben, sonst wird er nur unfruchtbare Töne hervorbringen.“[1]) Der Spieler steht während des Musicirens an der breiten Seite des Instrumentes.

Der Flaschenkürbis wird zu dem Cheng (Tscheng) verwendet, einem sehr eigenthümlichen Instrumente, das ein Mittelding zwischen einer Panspfeife und einer kleinen Orgel darstellt. Der Kürbis bildet die Windlade, darüber erheben sich 12 oder 24 Bambuspfeifen in symmetrischer Ordnung, gegen die Windlade mit Metallplatten geschlossen, an welchen sich in Einschnitten durchschlagende Zungen befinden; unmittelbar über der Lade ist in jeder Pfeife eine kleine Oeffnung, welche der Spielende mit dem Finger schliesst, wenn die Pfeife ansprechen soll. Der nöthige Wind wird dem Instrumente durch eine S-förmig gebogene Röhre, die Amiot mit einem Gänsehalse vergleicht, durch Blasen zugeführt. Das Cheng ist zugleich das Normal- und Stimmungsinstrument für die anderen. Amiot sendete einige Exemplare nach Paris, Kratzenstein entnahm diesem chinesischen Musikapparate die Idee der jetzt häufig an den Kirchenorgeln angebrachten durchschlagenden Zungen.[2])

Musik, als eine altehrwürdige, geheiligte Kunst wird von den Chinesen besonders bei feierlichen Gelegenheiten angewendet. Amiot beschreibt eine in der That solenne und würdige, unter den Auspizien des Kaisers selbst jährlich im Tempel vor dem „Thore der reinen Wolken“ (Thsing-yun-men)[3]) stattfindende

1) Amiot fand den Ton des Che schöner als den irgend eines europäischen Instrumentes. Zamminer bemerkt dagegen mit Recht, man müsse die Vorliebe dieses würdigen Mannes für alles Chinesische dabei mit in Rechnung setzen.

2) Zamminer „Die Musik und die musikalischen Instrumente in ihren Beziehungen zu den Gesetzen der Akustik“, S. 372.

3) Nach Bitschurin.

Feier zu Ehren der Seelen der Ahnen, die dabei, wie man glaubt, vom Himmel herabkommen. Es wird eine uralte Hymne gesungen, deren erster Theil hier als Probe chinesischer religiöser Musik eine Stelle finden möge. Sie bezieht sich in der That auf den Hauptton *f* und ist nur aus den fünf Tönen der alten Scala zusammengesetzt:



See hoang lien tsou yo ling u. s. w.



Eine besondere Feinheit des Vortrages dabei ist, dass die Sänger in der zweiten Strophe, wo von der eigenen Unwürdigkeit die Rede ist, die Worte mit leiser, bebender Stimme vortragen, was ohne Zweifel sehr gut gemeint, aber eben so sicher von höchst skurriler Wirkung ist.[1]) Die Anwendung solcher solennen Festmusiken ist für die besonderen Anlässe streng etikettenmässig geordnet, nach der Zahl der Musiker, den aufzuführenden Stücken u. s. w.; die Wichtigkeit des Aktes entscheidet über die Zahl der bei der Musik beschäftigten Tonkünstler und Beamten, von zwei Mandarinen, zwei Sängern und zwölf Instrumentalisten bis zu dreizehn Mandarinen, vier Sängern und zweiundfünfzig Instrumentalisten. Bei einer solchen ceremoniösen Feierlichkeit, wo Alles bis auf die kleinste Verbeugung und Wendung genau angeordnet ist, und mit der ganzen pagodenhaften Gravität, welche dem Reiche der Mitte eigen ist, durchgeführt wird, hat man das Gefühl als haben sich die Figuren einer chinesischen Wandtapete belebt, und als gestikulirten sie nun voll komischer Würde gegen einander. Für den Geburtstag des Kaisers[2]), für den fünfzehnten

1) Die alten Tempelhymnen haben durchaus diesen Charakter. Eine ganz ähnliche habe ich mehrmal von einer jungen, gebildeten chinesischen Dame singen hören. Der züchtige Ausdruck, der gesenkte Blick, mit dem das Fräulein sang, contrastirte seltsam mit den gedehnten näselnden Tönen des Gesanges selbst. Jedesmal brachte sie an einer gewissen Stelle ein Grupetto an

Der Gesang wurde durch anscheinend regellose, hart, hell und trocken klingende Schläge auf eine kleine Trommel begleitet, wozu sich der Spielende kleiner, dünner Stäbchen bediente.

2) Lord Macartney beschreibt eine solche Geburtstagsmusik, die er am 17. September 1793 in dem kaiserlichen Schlosse Djehol, wo sich der Kaiser eben auch befand, zu hören bekam. Man hörte, sagt er, eine langsame, feierliche Musik, gedämpfte Trommeln und tieftönende Glocken in der Ferne. Diese Musik wurde zuweilen durch plötzliche Pausen

Tag des ersten Monates, für den Tag des Ernteopfers und das Fest der Feldarbeit, wo der Kaiser, nachdem er im Thronsaal „der mittleren Eintracht (Tschung-ho-tian)“ das Getreide und das Ackergeräthe untersucht, selbst mit Hand anlegt, ist die sogenannte „Musik des Vorsaales (tan-pi-schang)“ bestimmt, bei der zwei Sänger und achtundzwanzig Instrumentalisten (nicht mehr, nicht weniger) zusammen wirken. Am Neujahrstage ertönt im Tai-ho-tian, dem „Saal der höchsten Eintracht (tschung-ho-schao-yo)“ die „Musik der wahren Eintracht“; an dem Tage, wo das Lob des Kaisers vorgelesen wird, (sehr zweckmässig) die „Musik der Aufregung“ Toa-yng-yo. Bei Tafel hört der Sohn des Himmels die dafür bestimmte Musik tschung-ho-tsing-yo: opfert er aber am Feste der Sonnenwende am runden Altare der Erde (Thi-than) vor dem Thore der Ruhe und Stille, so erklingt dazu die yeu-ping-tsche-tschang genannte Festmusik. Ehemals bekam er zuweilen auch wohl weniger Willkommenes zu hören. In einer chinesischen Schrift „Worte des Tadels im Reiche der Han“, welche freimüthige Briefe eines gewissen Mei-sching und Tseu-Yang an den König Pi von U, dann eines gewissen Leu-wen-schü an Siuen und eines gewissen Ku-han enthält (und welche beweist, dass sich China seinen Herrschern gegenüber etwas anders äusserte, als etwa das ehemalige Frankreich gegenüber seinem vierzehnten und fünfzehnten Ludwig), kommt folgende Stelle vor: „In der alten Zeit waren die Einrichtungen der höchst weisen Könige wie folgt: Die Geschichtsschreiber standen vor dem Herrscher und schrieben dessen Fehler nieder, die Künstler sangen die Stachelworte und tadelten, die Blinden sangen die Geschichte und tadelten. Die Fürsten und ersten Räthe des Reiches machten Vergleiche und tadelten. Die ausgezeichneten Männer überlieferten einander Worte und tadelten: die gemeinen Menschen, die vorübergingen, schmäheten auf den Wegen. Die Kaufleute gingen zu Rathe auf den Märkten. Nur so bekommt der Landesherr zu hören seine Fehler.“[1]) Zu den

---

unterbrochen. Eben so plötzlich brachen alle Sänger und Instrumentalisten mit voller Kraft los, sogleich fiel der ganze Hof auf's Angesicht, und dies wiederholte sich, so oft der Refrain ertönte: „Beugt eure Häupter, alle Bewohner der Erde, beugt eure Häupter vor dem grossen Kien-long!“ Der Kaiser selbst blieb während der Ceremonie unsichtbar. Wem fällt dabei nicht die Erzählung aus Daniel (III. 5) ein?

1) Mitgetheilt von D. August Pfitzmeier. Nach Bitschurin haben eigene Mitglieder der kaiserlichen Akademie zu Peking (Han-lin-yuan) das Recht, jederzeit und überall dem Kaiser wie dem geringsten Unterthan Ermahnungen und Verweise zu geben. Die Akademie von Peking zählte (wie die französische) ursprünglich 40 Mitglieder, jetzt ist sie zahlzeicher besetzt. Sie führt den ominösen Namen „Wald von Pinseln“ (Han-li), weil nämlich diese Gelehrten ihre Schriften nach chinesischer Sitte mit dem Pinsel niederschreiben.

Einrichtungsstücken des Kaiserpalastes in Peking gehören auch grosse, reich vergoldete Musikinstrumente. Sie sind, nach van Braam in einer eigenen, prachtvoll gezierten Galerie neben Pao-ho-tian, dem „Thronsaale der beschützenden Eintracht" aufgestellt, eines mit 16 Glocken, eines mit 16 Metallstücken u. s. w., die wohlbekannten Apparate, hier auf prächtigen Piedestalen und Gerüsten. Bei dem Tempel des Himmels (Hoang-kiung-yü) in Peking befindet sich ein eigenes Magazin zur Aufbewahrung der musikalischen Instrumente.[1]) Die kaiserlichen Musiker stehen unter der Hofintendanz (Neï-wu-fu), welcher ein eigenes Gebäude neben dem westlichen Blumenthor (Si-hoa-men) des Kaiserpalastes, oder vielmehr der kaiserlichen Palaststadt (der rothen, verbotenen Stadt Tseu-kin-tsching) eingeräumt ist. Man kann sich vorstellen, mit welcher Strenge die Intendanz auf Ordnung sieht. So genau nun aber der kaiserlichen Kapelle und überhaupt ganz China vorgeschrieben ist, was zu thun und was zu lassen sei, dennoch hat sich das himmlische Reich dem Einflusse der Zeit nicht ganz entziehen können, und jener musikliebende Kaiser Kang-hi fasste 1679 sogar den Gedanken, die Musik vollständig zu reformiren. Er hatte durch den Jesuiten Pereira, einen Portugiesen von Geburt, und den Missionär der Propaganda P. Grimaldi einige Kenntniss von europäischer Musik erlangt, und fand daran, gegen die gewöhnliche Ansicht der Chinesen, Geschmack. Er konnte sich besonders über die ihm von P. Pereira bewiesene Fertigkeit, jede gehörte Melodie sogleich in Notenzeichen aufzusetzen und getreu nachzusingen, vor Bewunderung kaum fassen. Er befahl den beiden Geistlichen, die Hauptgrundsätze der Harmonie niederzuschreiben, und das Compendium wurde sofort im Palaste selbst in herrlicher Ausstattung gedruckt. Die Chinesen lernten europäische Melodien ausführen, sie spielten sie in schuldigster Unterthänigkeit nach. Doch nicht ohne Seufzen; denn es war gegen ihre uralte, herrliche, hochsymbolische Musik doch nur leeres Geklingel. Kurz, Kang-hi sah ein, dass er seine Reform, ohne geradezu Schreckensmaassregeln zu ergreifen, nicht durchführen könne und stand von dem Unternehmen ab. Aber der Reformirgeist war einmal in ihm geweckt, so machte er sich denn daran, die Instrumentalmusik umzugestalten.[2]) Doch nicht ohne in dem darüber erlassenen Edicte zu erklären „die alten Instrumente seien sehr gut, aber schon so abgebraucht, dass sie nur noch dumpfe Töne hören lassen".[3]) Ganz ungenügend aber seien die „Instru-

---

1) Nach Bitschurin's Beschreibung.

2) P. du Halde erzählte diese Geschichte im 3. Bande seiner Description de la Chine.
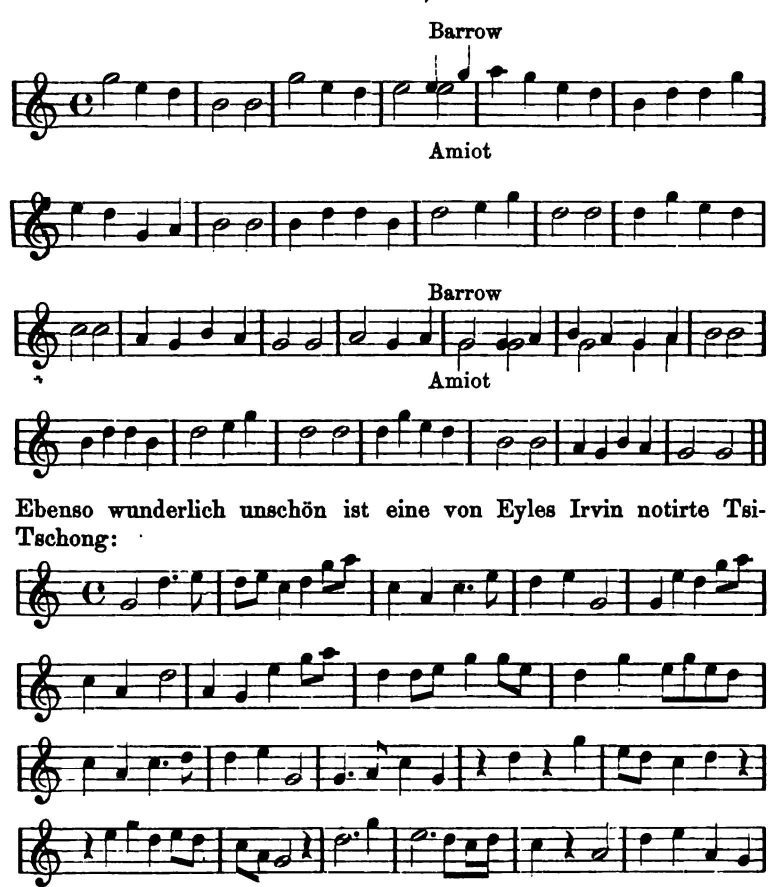
3) Als im Jahre 1673 die unter der mongolischen Dynastie von dem Astronomen Ko-scheou-tsing gesammelten astronomischen Instrumente

mente der vorigen Dynastie", maassen damit keinerlei „Feinheit des Ausdrucks und Schönheit des Vortrages" zu erzielen. Hiernach fand sich Kaiser Kang-hi bewogen (wie er ausdrücklich bemerkt: nach reiflicher Ueberlegung mit den Ministern und Anhörung des hohen Rathes), ein unumstössliches Regulativ über die zulässigen und anzuwendenden Instrumente zu erlassen, deren Verzeichniss sofort in's Buch der Gebräuche des Reiches eingetragen wurde. Es sind ihrer fünfundzwanzig, an der Spitze steht, als Nummer eins, eine — Standarte, Hoei genannt, welche aufgepflanzt wird, so lange die Musik dauert. Von den alten Instrumenten wurde das thönerne Hiuen, das hölzerne Tigerthier Ou, das Kin und Che u. s. w. beibehalten, das King verbessert und einige neue, ihm verwandte Instrumente eingeführt, als: das Fang-hiang, an dem, statt der Steine, 16 nach den Lü gestimmte Holzplatten hängen; das Tschung und das ähnliche Kin-Tschung, bestehend aus 16 an einem Gerüste aufgehängten Glöckchen, gleichfalls nach den Lü gestimmt und durch Anschlagen mit einem Holzklöppel zu spielen, und das Yün-lo, ein Gestelle mit 10 kupfernen gestimmten Platten. Unter Kaiser Kang-hi's Reforminstrumenten nehmen die Klapper-, Klingel- und Trommelzeuge überhaupt mehr Raum ein als billig, von den grossen Trommeln (Kou), die zum Theil von riesiger Grösse und auf prächtigen Postamenten aufgestellt sind, bis zur Handtrommel Po-fu und bis herab zu dem Pan, das ganz einfach aus zwei Stöckchen besteht, die man an einander schlägt. Doch findet sich auch eine Oboe, Koan, mit einem Rohrblatte, die Flöten Siao, Ty, Yo, Tsche und die Pansflöte Pai-Siao. Daneben allerlei Trompeten mit dünnem Rohr und trichter- oder kolbenförmigem Schallbecher, eine davon fast wie eine Tabakpfeife rückgebogen u. s. w. Von Persien und Hindostan stammen, wie es scheint, die in China gebräuchlichen Mandolinen und Guitarren, mit birnförmigem oder auch rundem Corpus und Bunden auf dem Griffbrete, ferner seltsam verkümmerte, langhalsige, mit winzigem, hammerkopfartigem, rein cylindrischem Schallkasten versehene Geigen mit Saiten von Seide, durch welche der Bogen durchgezogen ist. Jene Geigen, Guitarren u. s. w. werden, wie billig, nicht zu den edeln, alten, durch Gesetz und Herkommen geheiligten Instrumenten gerechnet, sondern bilden das musikalische Handwerkszeug herumziehender Musikanten, Sänger und dgl. Wo man über so mannigfache Instrumente verfügen kann und
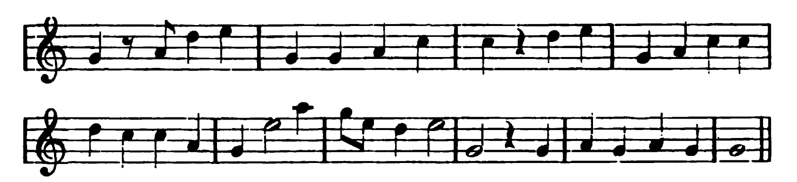
---

auf dem kaiserlichen Observatorium Kuan-ssiang-thai zu Peking vor Alter unbrauchbar befunden wurden, bedurfte es eines Befehls der Regierung zur Anschaffung der sechs neuen. (Bitschurin.) Die Analogie des Falles ist immerhin bemerkenswerth, und zeigt, wie in diesem einzig merkwürdigen Reiche Alles nach gleicher Schnur und Regel geht.

die Musik auch zu einer Sache der Erheiterung dient, kann es natürlich nicht bei lauter ernsten Hymnen bleiben und so besitzen denn auch sogar die Chinesen lebhaftere, profane Melodien, welche sich zu der oben mitgetheilten Hymne etwa verhalten wie der Volkstanz zum Choral. Während jene Hymnen trostlos monoton und schwerfällig schleppend sind, bewegen sich die Melodien der anderen Art in bunteren Figuren, ohne dadurch mehr als einen eigenthümlichen Charakter barocker Hässlichkeit zu erreichen — wie jene von P. Amiot und Barrow fast ganz übereinstimmend mitgetheilte Melodie, genannt Lieu-ye-kin (welche C. M. von Weber seiner Ouverture zu Turandot zu Grunde legte). Diese Melodie ist auf die alte Scala ohne Quarte und Septime gebaut: Die Bewegung ist auch hier gemässigt: „man dürfe sich beim Musikmachen nicht übereilen", meinen die Chinesen.
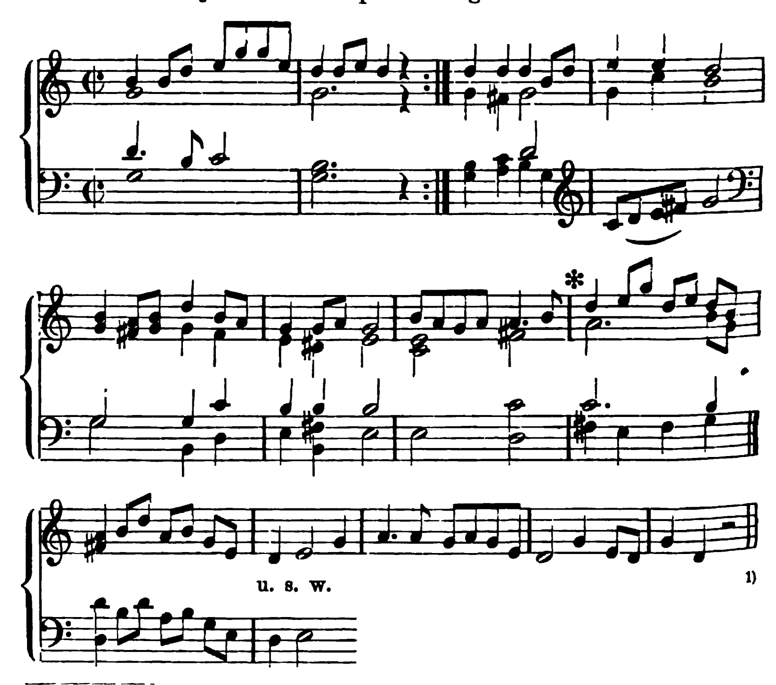


Ebenso wunderlich unschön ist eine von Eyles Irvin notirte Tsi-Tschong:



Barrow hat dieselbe Melodie. Den Tönen *h* und *f* ist durchweg ausgewichen.

Nachstehende, gleichfalls von Eyles Irvin mitgetheilte Weise, Tsin-fa, lässt sich besser an (etwa wie chinesischen Malern zuweilen ein niedlicher naiver Mädchenkopf glückt), aber sie geräth nur allzubald in das Absonderliche und Fratzenhafte hinein, welches den Familienzug aller chinesischen Melodien bildet. Auch in ihr ist der Quarte und Septime ausgewichen:

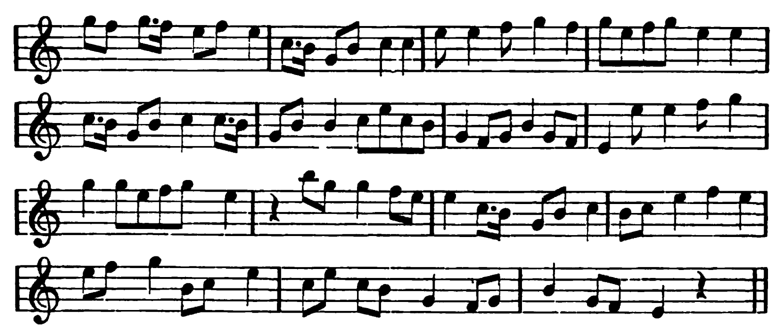


1) John Barrow, Lord Macartney's Secretair, bringt dieselbe Melodie unter dem Namen Mu-li-chwa — doch mit etwas abweichendem Schlusse, — die letzten Takte von * an haben bei ihm folgende Gestalt·



Diese Variante ist etwas weniger barbarisch, was das Verdienst des ausführenden chinesischen Musikanten sein mag, dem sie Barrow nachschrieb.

Zwischen trocken Verständigem und Monströsem schwankt folgende, von P. du Halde mitgetheilte Melodie, die auch bei Barrow um eine Terz höher, sonst aber völlig übereinstimmend vorkommt. Hier sind wieder die Töne *d* und *a* vermieden.
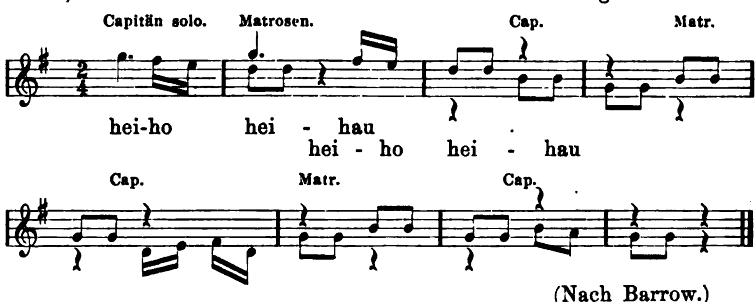


Das Nützliche wissen die Chinesen zu erreichen, das Gesetzmässige, das Wohlanständige und wenn man will: das moralisch Gute. Aber das Schöne hervorzubringen bleibt ihnen versagt.[1]) Wo sie es doch versuchen, kommen nur lächerliche Karikaturen heraus. Indessen wird doch in China so fleissig musizirt, als in irgend einem anderen Land. Bei Hochzeiten, religiösen Festen, Begräbnissen u. s. w. wird Musik gemacht und das chinesische Theater

Der Chinese begleitete seinen Gesang mit einer Guitarre. Der Text des Liedes war das Lob des Liedes Mu-li:

Wie lieblich ist dieser Zweig frischer Blumen
Morgens wurde er mir in das Haus geworfen
Nicht will ich vor die Thür ihn tragen,
Ich will halten die frische Blume und glücklich sein —
Wie angenehm ist dieser Zweig der Muliblume
Keine übertrifft sie in dem vollen Blumenbeete
Ich will den Zweig behalten — doch ihn fürchten —
Denn sehn die Menschen diese Blume, werden sie mich beneiden.

1) Die leidlichste chinesische Melodie ist — der Gesang beim Rudern.



(Nach Barrow.)

Das rhythmische Gleichmaass des Ruderns hat hier offenbar ungemein günstig eingewirkt.

(Sing-Song) kann des Gesanges im Trauer- wie im Lustspiele nicht entbehren. Wo eine Person des Dramas in eine erhöhte Gemüthsstimmung geräth, bei wichtigen Scenenschlüssen u. s. w., tritt jedesmal eine Arie ein, so dass also die Chinesen etwas jener Mischgattung unserer Oper, wo Dialog und Gesangsnummern abwechseln, Aehnliches besitzen. Da man im gemeinen Leben spricht und nicht singt, so ist es eine poetische Extravaganz, dass das realistische China solche Darstellung nicht so gut als „unnatürlich" verbannt, wie in seinen Gemälden der Schatten und die perspectivische Verkleinerung aus Gründen des Verstandes beseitigt werden. Der eigentliche Dialog besteht in den ernsten wie in den komischen Stücken aus einer Art eintönigen Recitativs, das zuweilen um einige Töne steigt oder fällt, um leidenschaftliche oder klagende Accente auszudrücken. Absatzweise unterbricht den Recitirenden eine gellende Musik von Blasinstrumenten, während die Pausen von dem Getöse der Lärmbecken und Pauken ausgefüllt werden. „Freude, Schmerz, Wuth, Verzweiflung, Raserei", erzählt John Barrow, „sucht man insgesammt auf der chinesischen Bühne durch Gesang auszudrücken „und", setzt er hinzu, „ich gebe nichts darum, ob unsere Liebhaber der italienischen Oper nicht an diesen chinesischen Dramen Aergerniss nähmen, da sie völlig den Eindruck einer verspottenden Parodie unserer modernen Opernbühne machen." Sogar jene Opfer der italienischen Ohrenschwelgerei, die heutzutage glücklicher Weise nicht mehr vorkommen und welche noch Goethe in Cimarosa's „Impresario in angustie" zu Rom als Frauenzimmer verkleidet agiren sah und zu loben fand[1]), sind dem chinesischen Theater nicht fremd, wo sie gleichfalls in Frauenzimmerrollen figuriren, weil wirkliche Frauenspersonen nach chinesischen Schicklichkeitsbegriffen die Bühne nicht betreten dürfen. Wenn nun in einem chinesischen Drama z. B. ein von seiner treulosen Gattin im Schlafe durch einen Beilhieb in die Stirne tödtlich verwundeter Mann sofort mit seiner Todeswunde auftritt, sein Schicksal in einer Arie beklagt und endlich zu Boden stürzt und stirbt, so ist das freilich eine sehr starke Mahnung an ähnliche Situationen der italienischen Oper, wie sie schon Benedetto Marcello in seinem teatro alla moda mit dem köstlichsten Humor satyrisirt.[2]) Jene chinesische Klytemnästra wird im Verlaufe des Stückes ergriffen, vor die Obrigkeit geführt und verurtheilt, lebendig geschunden zu werden. Nach der Execution tritt auch sie sofort und zwar

1) Ital. Reise, Brief vom 31. Juli 1787.

2) Die Sterbearie, welche Edgardo mit dem Dolch im Leibe in Donizetti's Lucia di Lammermore absingt, und womit Moriani alle schönen Seelen hinriss, erinnert auf die bedenklichste Weise an jenen chinesischen Agamemnon.

nackend, in scheusslich treuer Nachahmung des Zustandes, in welchen sie die Strafe versetzt hat, auf die Bühne und singt gleichfalls eine lange Arie voll fürchterlicher Heultöne; es ist, wie Barrow versichert, eine Lieblingsvorstellung des chinesischen Publikums.[1]) Neben Grässlichkeiten dieser Art tauchen wieder ganz kindische Züge auf, die mit der grössten Ernsthaftigkeit hingenommen werden. Soll z. B. dargestellt werden, wie ein General einen Kriegszug in ein fernes Land unternimmt, so besingt er solches in einer Arie, während welcher er nach Knabenweise auf seinem Stocke reitend und eine kurze Peitsche schwenkend einigemal die Bühne umkreist. Dieses China macht wirklich den Eindruck, als sehe man die Cultur anderer Völker im Reflexbilde eines Karikaturspiegels.

Die einmal beliebt gewordenen Melodien scheinen sich in China unveränderlich zu erhalten — es ist immerhin bemerkenswerth, dass keineswegs gleichzeitige Berichterstatter, wie Amiot und Barrow, dieselben Melodien in ganz gleicher Gestalt zu hören bekamen. Das sind nun die vaterländischen Melodien, welche die Chinesen ein für allemal beibehalten. Ob wohl Platon, der einen ähnlichen Stand der Dinge in Aegypten bewundert und preist, hier das gleiche Lob spenden würde? — Die Chinesen finden die europäische Musik detestabel — „unsere Musik“, sagten sie zu Peter Amiot, „dringt durch die Ohren in das Herz und aus dem Herzen in die Seele, das vermag eure Musik nicht!“

Die Nachbarn Chinas, die Bewohner des Inselstaates

Japan,

haben in äusserer Erscheinung, in Lebensweise, Sitte, Industrie und Kunst die grösste Aehnlichkeit mit den Chinesen. Die Cultur Japans ist auch wirklich eine Tochter der chinesischen. Im Jahre 57 n. Chr. sendete der Dairi (König) des damals noch ganz uncultivirten Japan eine Gesandtschaft mit Geschenken an den chinesischen Kaiser, und der so angesponnene Verkehr, so wie chinesische Ansiedelungen brachten die Einrichtungen des älteren China nach Japan. Aber bei den Japanesen tritt an die Stelle der fratzenhaften Gemüthlichkeit des chinesischen Wesens ein gewisser, mehr ernster und gehaltener Ton; und während der Chinese allem Fremden einen eiteln Dünkel entgegengesetzt, weiss der Japaner es durch ein stolzes, schroffes Ablehnen fernzuhalten, versteht es aber, wenn er sich in einen Verkehr einlassen

1) Das gebildete europäische Publikum fände dergleichen freilich zu stark; es verträgt aber doch ein schuldloses Mädchen in Gegenwart ihres Vaters in einem Kessel voll heissen Oels absieden zu sehen — wie in der Schlussscene von Halevy's Juive.

muss, sich mit Takt und nicht ohne Würde zu benehmen. Die japanesische Musik kann als eine Schwester der chinesischen gelten. Das „Kin" haben die Japaner mit den Chinesen gemein, nur ist es bei ihnen ärmer an Saiten und hat in seiner Form etwas Roheres, Primitiveres. Sie nennen es Koto, und unterscheiden die Gattungen Kin-Koto und Jamato-Koto, letzteres ist ein mit nur sechs Saiten bespanntes Bret. Das eigentliche Koto ist ausgebildeter, es hat dreizehn Saiten und einen gewölbten Schallboden. Die Art, es zu spielen, ist die dieselbe wie die bei dem chinesischen Kin. Auch das kleine tragbare Orgelwerk Tscheng ist ein Hauptinstrument japanischer Musik, es gleicht völlig dem chinesischen.[1]) In koraischer Mundart heisst dieses Instrument Saing-Hwang. Sonst besitzen sie an Blasinstrumenten eine Menge von Flötengattungen von Holz oder von Bambus, Langflöten und Querflöten (koraisch: Tjö), theils mit vier, theils mit sieben Tonlöchern. Eine kurze Flöte der letzteren Art hat ein Mundstück nach Art unserer Oboen. Die Holzflöten sind von zierlicher Arbeit und zu besserer Haltbarkeit stellenweise mit breiten Querbändern aus fest und dicht umwundenen Zwirn umgeben. Ein eigenthümliches Instrument ist eine trompetenartige Oboe mit weitgeöffnetem Schallbecher, sieben Tonlöchern und einem Mundstück von Rohr, welche an die orientalischen Zamar erinnert. Eine Seemuschel wird mit einem kurzen röhrenartigen Mundstücke versehen und dient als rauhtönende Trompete.

Unter den Saiteninstrumenten ist eine Art Laute, Samisen genannt, bemerkenswerth — sie hat einen viereckigen, würfelförmigen Schallkasten, ohne Oeffnungen, einen sehr langen, schlanken, unten mit eigenthümlicher, schwanenartiger Biegung an den Schallkasten befestigten Hals, und drei Saiten, welche unten von einem Saitenhalter, oben von Wirbeln festgehalten werden und über einen Steg gespannt sind. Das Instrument wird mit einem spatelförmigen Plectrum gespielt — ein ganz ähnliches, Kokiu genanntes Instrument dagegen mit einem ziemlich plumpen Bogen von Rosshaar, wobei es der mit untergeschlagenen Beinen sitzende Musiker gleich einer Gambe zwischen den Knien hält. Ein der arabisch-europäischen Laute oder Mandoline völlig ähnliches Instrument, Biwa genannt, das einer halbirten Birne oder Feige gleicht, hat vier Saiten, am Halse sechs Bunde zum Greifen der Töne, einen fast rechtwinklig zurückgebogenen Wirbelkasten und am Corpus zwei kleine halbmondförmige Schallöcher, wie die ähnlichen Instrumente in China.

---

1) Nur hat es statt des „Gänsehalses" blos ein kurzes, starkes Mundstück.

Gespielt wird es mit dem spatelförmigen Plectrum. Samisen, Kokiu und Biwa dienen vorzüglich zur Begleitung des Gesanges. Wenn all diese Instrumente in ihrer, im Vergleiche zu den Instrumenten der Chinesen, fast etwas reicher zu nennenden Ausbildung dem japanesischen Musikmachen einen mehr kunstwürdigen Anstrich zu geben scheinen, so tritt dagegen das Barbarische in den Trommel-, Klapper-, Klingel- und Schlagzeugen, in denen die Japaner mit den Chinesen wetteifern, hervor. Da gibt es Trommeln jeder Grösse, theils auf Gestellen, theils zum Umhängen, darunter eine ganz eigenthümliche, die völlig die Form einer Sanduhr hat, und liegend von beiden Seiten geschlagen wird[1]), cylinderförmige Pauken, kleine Tambourins, Lärmbecken und Metallteller an Gerüsten aufgehängt, Handlärmbecken mit dem Klöppel zu schlagen, tellerförmige Schallbecken zum Zusammenschlagen, Glocken von ansehnlicher Grösse auf eigenen Glockenstühlen, kleinere Handglocken, einen Apparat mit Schellen zum Schütteln, der ganz unseren Kinderklappern gleicht, kleine Metalldosen, die mit zwei Metallstäben gerührt werden, ein Instrument in Gestalt eines an Ketten hängenden Seefisches, Klapperhölzchen an Schnüren gereiht u. s. w. Die Abbildung eines japanischen Chores in dem Werke Siebold's zeigt drei Männer und vier Weiber, eine der letzteren bläst eine Querflöte, eine andere schlägt eine kleine, auf einem Gestelle vor ihr stehende Sanduhrtrommel, zwei schütteln Schellen — von den Männern schlägt einer zwei Klapperhölzer zusammen, die zwei anderen pauken auf kleine Sanduhrtrommeln los, die sie in Händen halten. Sonach sind sechs Lärminstrumente gegen die einzige Flöte in Bewegung. Ein anderes Bild, eine Musik am Hofe des Mikado vorstellend, zeigt ein Orchester, das aus einer Querflöte, einer kurzen Pfeife, einer etwas grösseren Langflöte und einem Tscheng zusammengesetzt ist; zu diesen Blasinstrumenten rührt ein hockender Mann eine kleine Sanduhrtrommel, während hinten ein anderer gleichfalls mit untergeschlagenen Beinen sitzender Musikant mit zwei Klöppeln auf das Fell einer ungeheuren, vor ihm auf einem Gestelle liegenden, fassartigen Trommel losschlägt.[2]) Die Musikanten stehen in Japan nicht eben in Achtung, sie gehören zur vorletzten Rangklasse, während die Musik selbst für eine würdige Sache angesehen, im Dienste der Kami, d. i. gewisser göttlicher und halbgöttlicher Wesen, theils weltschöpfe-

---

1) Dieses kleine, bei den Japanesen sehr beliebte Trommelchen ist eben auch ein aus China herübergekommenes Instrument; die Chinesen nennen es Tschang-Kou. Unter diesem Namen als chinesisches Instrument abgebildet in de la Borde's Essai, 1. Bd., Kupfertafel zu Seite 140.

2) Diese Bilder sehe man in Ph. Fr. von Siebold's Nippon, archief voor de beschrijving van Japan, Tafel I bis XII. Abth. c.

rischer Genien, theils vergötterter Ahnen, angewendet wird und in diesem Sinne Kamin-Gura, das ist Kamin-Musik, oder zusammengezogen Kagura heisst. Am 7. und 10. des Monates ist Kagura, d. i. Musik mit Pantomimen. Bei den grossen Jahresfesten der einzelnen Kamis (gleichsam Heiligenfesten) ertönt in den hellbeleuchteten Kamihallen zum Gebete die Musik des heiligen Chores bis tief in die Nacht hinein, ja oft noch den ganzen folgenden Tag, um dadurch dem Kami, dem himmlischen Geist, zu verkünden, wie sehr er auf Erden geehrt und verherrlicht sei. „Festliche Umgänge, Musikchöre, pantomimische Tänze, Maskeraden, theatralische Vorstellungen, Beleuchtungen, Wettrennen, Bogenschiessen, Ringkämpfe und andere Leibesübungen wechseln mit Heldengesängen, Ablesung abenteuerlicher Geschichten, öffentlichen Lotterien, Mahlzeiten, Trinkgelagen.“ 1) Der Wassergott Midsuno-Kami wird durch gellende Becken- und Trommelschläge geehrt. An den Kamihöfen liebt man es, sich mit Musik und Gesang zu ergötzen, mit Versemachen, und dazwischen mit Schmaus, Wohlleben und Spaziergängen in den oft reizend angelegten, nachtigallenreichen Gärten. Die geheiligten Musikchöre werden vorzüglich von den Frauen der Kamipriester (Kami-nusi, Gotteswirthe, von „Kami“ Gott und „Nusi“ Wirth) im Vereine mit den Priestern und mit Laien ausgeführt. Auch die Schauspiele, welche den Kami zu Ehren aufgeführt werden, entbehren nicht der Musik. Otto von Kotzebue beschreibt in einem seiner Reisebriefe die Aufführung eines Drama zu Nangasaki am Feste des schützenden Stadtgottes Suwa: „Das Stück selbst war eine Liebes- und Heldengeschichte in Versen, durch musikalische Chöre und Tänze unterbrochen — zwei Prinzen stritten um einen Thron und eine Geliebte u. s. w.“ Für ein europäisches Ohr klingt die Musik der Japanesen freilich so wenig erbaulich als die chinesische. Der gedachte Reisende gibt eine humoristische Beschreibung der Musik bei einer grossen Festprozession in Nangasaki: „den prächtigen goldenen Sonnenschirm, der den Zug eröffnete, begleiteten verlarvte Musikanten, die theils auf Flöten bliesen und auf kleinen Trommeln wacker herumschlugen, theils auch ihre lieblichen Stimmen ertönen liessen; es war eine verd— Katzenmusik, die höchstens einem japanischen Götzen gefallen kann.“ Und an anderer Stelle schreibt er: „Wenn ein Kranker eben gestorben ist, so versammeln sich Verwandte und Priester um ihn, singen fürchterliche Lieder und läuten mit Glocken dazu. Trifft es sich vollends unglücklicher Weise, dass die Chinesen eben ihre Götzen in Prozession um einen Tempel tragen, so schallen auch Trompeten und Pauken dazwischen und der Teufels-

1) Siebold, Pantheon von Nippon, S. 18.

lärm ist vollständig.“ Die Darstellung einer eleganten Gesellschaft bei Siebold zeigt, wie die theetrinkenden Herren und Damen dem Grotesktanz eines Gauklers zusehen, zu dem mit einer Laute und einer gewaltigen Trommel Musik gemacht wird — allerdings eine Zusammenstellung, wie sie die ausschweifendste Phantasie nicht toller ersinnen könnte.

ANHANG.

Die Musik bei den Naturvölkern.

Die ersten Anfänge der Tonkunst.

Die Anlage zur Tonkunst ist, gleich der Anlage zu den übrigen Künsten, dem Menschen angeboren. Dieser angeborene Kunsttrieb äussert sich auch sogleich, sobald die äusseren Verhältnisse dazu nur einigermaassen Veranlassung bieten. Die bildenden Künste und die Baukunst — vorläufig noch im unentwickelten Keime unterschiedlos vereint — nehmen ihren Anfang in der rohesten Form des Denkmales. Das Grab des Helden wird zum Gedächtnisse mit einem aufgeschütteten Erdhügel bezeichnet, der sich später zur Pyramide krystallisirt. Der aufgerichtete kolossale Stein genügt der kindlichen Phantasie des Naturvolkes, um darin etwa die aufgerichtete Gestalt des Helden oder die mächtige Erscheinung des Gottes zu erblicken. Dann versucht es die kühner gewordene Kunstfertigkeit der rauhen Felsensäule die Züge eines Menschenantlitzes einzumeisseln, bis sich aus der hermenartigen Bildung endlich die volle, gerundete Menschengestalt loslöset. Jetzt erst scheidet sich jener Keim in drei Herzblätter, die jedes für sich mächtig weiter spriessen: in Baukunst, Sculptur und Malerei.

Das Verhältniss der Musik, wie sich im einfältigen Naturvolke ihre ersten Regungen zeigen, ist ein der monumentalen Kunst diametral entgegengesetztes. Wenn diese dauernd das Gedächtniss eines zu Ueberliefernden den folgenden Geschlechtern aufbewahren will, so dient die Fähigkeit, modulirte Töne an einander reihen zu können, zunächst blos dazu, einer augenblicklichen Gemüthsstimmung Luft zu machen, Freude oder Leid zu äussern und mit dem verwehenden Klange ist Alles aus, bis eine neue Gelegenheit Lust und Antrieb zu neuer ähnlicher Aeusserung bietet. In Gesang bricht der wilde, buntbemalte Krieger vor dem Kampfe aus — er leihet seiner Verachtung des Feindes, seiner Siegeszuversicht Worte, die er in irgend einer improvisirten Weise absingt, der Rhythmus der geordneten Töne regt seine Glieder zu harmonie-

renden Bewegungen an — er tanzt keulenschwingend seinen Kriegstanz. So liegen auch hier die Künste ungetrennt im Keime und scheiden sich erst bei höherer Entwickelung als **Poesie, Musik** und **Mimik.**[1])

Den ungebildeten Menschen regt das rhythmische Element der Musik zumeist an. Aeussert sich dieser Antheil schon in der stampfenden Tanzbewegung, im taktmässigen Zusammenklatschen der Hände, so wird bald nach Mitteln gegriffen, die rhythmischen Accente schallkräftiger hören zu lassen — Klapperhölzer, Handpauken, Trommeln kommen in Gebrauch. Roheste Musikinstrumente solcher Art stehen bei allen ungebildeten Völkern in besonderer Gunst. Bald auch lernt man, dass durch Blasen in gehöhlte Röhren ein hellpfeifender Ton, durch Blasen in hornartig gekrümmte, oder kegelförmig gespitzte, als Thierhörner, Seemuscheln u. s. w., ein dumpf rauher und schmetternder hervorgebracht werde. Die Blasinstrumente bezeichnen die zweite Entwickelungsstufe der Musik, so wie die Lärmtonzeuge — die erste und roheste bezeichneten. Die dritte wird mit der Entdeckung erreicht, dass gespannte Thiersehnen, Fäden u. s. w., wenn man sie in Vibration versetzt, helle Töne hören lassen, desto heller, je schärfer gespannt sie sind — und wenn nun solche Sehnen neben einander in verschiedener Spannung geordnet werden, um sie im wechselnden Tonspiele erklingen zu lassen. Die Saiteninstrumente haben nicht blos im gebildeten Orchester, sondern schon in der Kindheit der Musik den Vorrang vor den Blasinstrumenten, und bezeichnen den höheren Culturgrad.[2])

Es geschieht nun wohl, dass die Melodie eines kunstlos und nach Drang und Bedürfniss des Augenblicks angestimmten Gesanges den Hörern gefällt. Man versucht es, sie nachzusingen, sie wird wiederholt, festgehalten und bei anderen Gelegenheiten wieder gesungen. Das Volkslied in seiner einfachsten Gestalt entstehet.

Die Beschäftigung mit den einfachen Instrumenten führt zu der Erfahrung, dass sie bei einer bestimmten Behandlung Klänge von grösserer oder geringerer Tonhöhe wechselnd hören lassen, dass die längere Pfeife tiefer klingt als die kürzere und diese

---

1) Wagner will in seinem „Kunstwerke der Zukunft“ diesen primitiven Zustand wieder herstellen — so dass die höchste Entwickelung (in seinem Sinne) mit dem frühesten Anfange in gewissem Sinne zusammenfiele.

2) Die Griechen drückten dieses nach ihrer sinnigen Weise im Mythus von Apollon und Marsyas aus. „Des Marsyas Instrumente“, sagt Aristides Quintilianus (II. S. 109), „standen so tief unter jenen Apollon's, wie Handarbeiter und Ungelehrte *(χειρίονακτες καὶ ἀμαθεῖς ἄνθρωποι)* unter Weisen *(σοφῶν)* — oder wie Marsyas selbst unter Apollon.“ Auch Platon, als er in seiner Republik (III. Buch) die Flötenmusik verwirft, meint: „was thun wir denn Besonderes, wenn wir Apollon dem Marsyas vorziehen?“
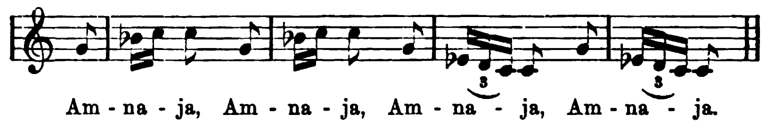


tiefer als die noch mehr verkürzte — eine Erfahrung, die gewiss sehr bald gemacht werden muss. Es liegt nun der Gedanke ganz nahe, solche Pfeifen in geordneter Reihe neben einander zu befestigen, und, sie am Munde hin- und herziehend, statt eines einzigen Tones eine ganze Tonreihe hören zu lassen — die Panspfeife ist gefunden. Höher steht schon die Entdeckung, dass man mit einem einzigen Flötenrohre auskommen könne, wenn man Tonlöcher hineinschneidet, und sie durch das Wechselspiel der Finger bald öffnet, bald schliesst.[1]) Die Bedingungen, unter denen man diesen oder jenen Ton nach Belieben hören lassen kann, lernen sich bald — und damit ist auch die Fähigkeit erreicht, eine bestimmte Melodie kennbar nachzuspielen. Bei den, an sich höher stehenden, Saiteninstrumenten wiederholt sich der gleiche Vorgang. So wie die längere Pfeife, gibt die längere Saite den tiefern Ton — derlei Saiten gleich den Röhren der Panspfeife in abnehmender Länge neben einander geordnet, bilden die Harfe, deren aus jener Anordnung sich von selbst ergebende Triangelform gewissermaassen das Seitenstück zur Triangelform der Panspfeife ist. Damit die Saiten einen klangvollen Ton hören lassen, müssen sie gespannt werden — die Erfahrung zeigt, dass je schärfer ihre Spannung, desto höher ihr Klang ist. Diese Erfahrung wird benutzt und eine Reihe gleich langer aber zunehmend schärfer gespannter Saiten neben einander gestellt — es entsteht die Lyra. Endlich lernt man, dass, so wie die durch das Spiel der Finger auf den Tonlöchern der Flöte verkürzte Luftsäule höhere Töne gibt, die durch Niederdruck des Fingers auf einen kürzeren Schwingungsraum reducirte Saite höher klingt — desto höher, je kürzer man sie fasst. Wie mit einem einzigen Flötenrohr, lernt man mit einer oder doch mit nur wenigen Saiten für das ganze Bedürfniss an Tönen, die man hören lassen will, auskommen, und erhält die Guitarre, Laute und Geige. Sie verhalten sich zur Harfe wie die einfache Flöte zur Pansflöte. Aber die Saiten müssen an ein Gestell befestigt werden, von dessen zweckmässiger Construction Schallkraft und Wohlklang gar sehr abhängt, das einen sinnreicheren

---

1) Bei den Griechen finden wir alles dieses wieder höchst sinnig ausgedrückt. Die Panspfeife ist das Instrument der halbthierischen Feld- und Waldgötter, der Ziegenfüssler, der Kentauren. Der junge Kentaur des Aristeas und Papias im Capitolinischen Museum hat z. B. eine solche Pfeife neben sich an dem Baumstamme. Vornehmer ist schon die einfache Flöte oder Pfeife. Der reizende, junge capitolinische Faun (nach Praxiteles), der, von vorne angesehen, fast einem jungen Hermes gleicht und dessen Gesicht erst im Profil etwas bedenklich Bockartiges bekömmt, hält eine Flöte in der Hand (die Arme sind freilich restaurirt). Trotz Marsyas' kläglicher Niederlage kommt die Flöte durch seinen Zögling Olympos zu Ehren — und als sie nun gar von den Musen selbst angenommen wird (Euterpe führt die Doppelflöte), gehört sie fortan der edeln Kunst.

Bau erheischt und vieler Modificationen und Verbesserungen fähig ist. Darum ist das Vorkommen von Harfen, Lyren und Lauten ein Kennzeichen, dass der Standpunkt roh naturalistischen Musikmachens überwunden und eine wirkliche musikalische Cultur bereits erreicht sei. Durch die Fähigkeit, auf den Instrumenten Melodien hören zu lassen, lernt man, dass, um das Bedürfniss nach Musik zu befriedigen, der Gesang auch wohl entbehrt werden könne und die Instrumente allein ausreichen. Damit zweigt sich die Instrumentalmusik von der Vocalmusik ab und trennt sich die Musik erst völlig von der Poesie. Andererseits lernt man den Nutzen einsehen, wenn die Instrumente mit ihren sicher ansprechenden Tönen den nicht mehr willkürlich in Tönen sich ergehenden, sondern kunstvoll geordneten Gesang begleiten und leiten. Da Flötentöne eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Klange der Menschenstimme haben und sie leicht decken, so zieht man den zarteren, eigenthümlichen Klang der Lyren, Harfen und Lauten zu diesem Gebrauch vor — diese werden die eigentlichen Instrumente der Sänger — und, weil in einfachen Urzeiten Dichter und Sänger *eine* Person ist, Instrumente der Dichter. Hier kehrt die ausgebildetere Musik zur Poesie zurück, um sich bei noch höherer Ausbildung später abermals zu trennen, um sich endlich in ihrer Vollendung mit der Poesie ein drittes Mal und im höchsten Sinne zu einigen, indem sie mit ihrer wundersamen Ausdrucksfähigkeit sich entweder der selbständig gewordenen Poesie als ebenbürtige Schwester, das Wort unterstützend, gesellt, oder poetischen Inhalt ohne Wort durch den blossen Klang und dessen gemüthanregende Wirkungen in sich selbst aufzunehmen und auszudrücken unternimmt.

Das einfache Musiktreiben der auf der untersten Culturstufe weilenden Völker der *Polargegenden*, des *innern Afrika*, der Südseeinseln bestätigt vollkommen, was oben über die Art primitiver Musik gesagt wurde. Den Nordpolfahrer Elisha Kent-Kane begrüssten die Eskimos von Anoatok mit dem Gesange:



und improvisirten zu Ehren des Gastes gar eine Art Chor über die stets wiederholten Worte: „o grosser Häuptling!“ In ähnlicher Art wurden europäische Reisende in Afrika (wie Major Laing) von den Negern mit improvisirten Gesängen zu Ehren des „weissen Mannes“ begrüsst. Der im rohen Naturzustande lebende Mensch findet in solchen Anregungen durch ein zufälliges Ereigniss, durch eine zufällige Begegnung Stoff zum Gesange, der sich freilich

darauf beschränkt, dass der Singende dieselben ihm für die Gelegenheit angemessen scheinenden Worte und dieselbe Tonphrase unaufhörlich wiederholt. So suchte sich der auf Kane's Schiff in Gefangenschaft gehaltene junge Eskimo Myuk durch ein kurzes Solfeggio zu trösten, das er immer und immer wieder absang:



In den von den Polarländern so weit entfernten abyssinischen Ländereien finden wir das Gleiche. Wen ein Kummer drückt, sucht sich so lange durch unaufhörliches Herunterschreien einer kurzen Melodiephrase zu erleichtern, bis er sich getröstet fühlt.[1])



Jenes Amnaja der Eskimos gehört ganz dieser rohesten Aeusserung musikalischen Sinnes an — zeigt aber doch schon eine Art weiterer Entwickelung, da es aus zwei contrastirenden Melodiegliedern zusammengesetzt ist.

Nicht viel entwickelter sind die Lieder, die Tänze der Indianerstämme, welche die weiten, wilden, wüsten Landstriche an den nördlichen Seen Amerikas, die Wälder des weiten Westen durchstreifen. Inwiefern die cultivirteren Urvölker Amerikas, die einst mächtige, wohleingerichtete Staaten bewohnten, die Azteken, deren Hauptstadt Tenochtitlan mit 60000 Häusern, 2000 Tempeln und 360 Thürmen prangte, die Peruaner, welche „Strassen bauten, wie man sie so schön in der Christenheit nicht findet", etwa eine reichere, kunstgemässere Musik gehabt, ist nicht sicherzustellen; die Spanier haben dafür gesorgt, dass höchstens noch die Ruinen einiger grosser Bauwerke von jenen Völkern Zeugniss geben. Im Ganzen scheint ihre Musik trotz ihrer sonstigen, nicht unbedeutenden Bildung in jenem völlig rohen Zustande gewesen zu sein, welcher die primitivsten Anfänge der Tonkunst bezeichnet. Die mittelamerikanischen Stämme am mexikanischen Meerbusen, die Indianer von Tabasco u. s. w. machten mit Seemuscheln, Rohrpfeifen und Trommeln, die aus gehöhlten Baumstämmen verfertigt waren, eine wilde Kriegsmusik. Es scheint, dass die ganze Tempelmusik des schrecklichen Kriegsgottes Huitzilopochtl aus einer dumpftönenden Trommel bestand. Sie hiess Huehuetl, war mit Damhirschhaut bespannt, zierlich geschnitzt und bunt bemalt. Eine ähnliche Trommel hiess Teponazli. Nicht bedeutender als Ton-

[1]) Forkel, Gesch. d. Musik, I. Band, S. 94.

zeug war eine Klapperbüchse voll Steinchen, Ajacaztli genannt.[1]) Während die spanischen Berichte aus jener Zeit von den Producten mexikanischer Industrie an Weberei, Gold- und Silberarbeit u. s. w. nicht genug Rühmendes zu sagen wissen: ist von Musik keine Rede — und Montezuma, der in seinem zwanzigthorigen, mit kostbaren Steinen geschmückten Palaste, von einem prunkenden Hofstaate umgeben, das intelligente, fleissige Volk beherrschte, wurde nie durch das freundliche Spiel der Töne ergötzt.[2]) Die alten

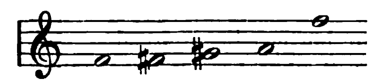
---

1) Die Damhirschfell-Trommel und die Klapper fand Capitain Hall noch 1828 bei den Creek-Indianern. Diese Lärmzeuge dienten zur Begleitung des Gesanges.

2) Cortez schildert in seiner Beschreibung den Palast Montezuma's, seine Gärten, Pavillons, Leibzwerge, Menagerien und den ganzen Hofstaat mit der sorgsamsten Ausführlichkeit — so zwar, dass er sogar genau specificirt, wie viel Fische und Hühner den fisch- oder fleischfressenden Thieren in der Menagerie täglich verabreicht wurden, und wie viele Diener zu ihrer Verpflegung bestimmt waren — aber er erwähnt mit keinem Worte, dass sich etwa auch Sänger oder Musikanten unter Montezuma's Dienerschaft befunden hätten. Ebenso ausführlich schildert er das ganze Ceremoniell bei Tafel oder wenn Montezuma sich öffentlich zeigte; auch hier wird von Musik keine Erwähnung gemacht. So beschreibt er Handel und Wandel, Gewerbe, Marktpolizei u. s. w. („und wahrlich dasjenig, so ich erzähle, soll Euer kaiserl. Majestät nit unglaublich dunken, dieweil es sich in der wahrheit also befindt"), er schildert den greulichen Opferdienst — aber nirgends ein Wort von Musik. Er zählt die Kunstproducte der Mexikaner voll Bewunderung auf, Bilder in Farben und Vogelfedern, Gold und Silber: „die guldine und silberne Bilder sein so konterfetisch herfürgebracht, dass kein kunstreicher Maler bei uns es bass proportioniret mitmachen könnte" — aber nirgends erwähnt er eines musikalischen Instrumentes. In seinem ganzen Berichte ist nur zweimal die Rede von Musik, und zwar an Stellen, wo sie im Grunde Nebensache ist — was sein Stillschweigen an jenen anderen Stellen um so bedeutungsvoller macht. Das erste Mal, wo er im 9. Capitel erzählt, wie ihn die Einwohner der Stadt Churultecal festlich empfangen: „den andern Tag sein mir alle Bürger entgegen kommen mit Trummen und Pusonen mich zu empfahen mit vielen andern Personen, so bei ihnen Priester gehalten, mit ihren gewohnten klaydern, gesang und psalliren wie sie pflegen in ihren Meschiten (Moscheen, Tempeln) welche sie als Kirchen haben;" das zweite Mal nach der Schreckensscene, wie die gefangenen Spanier den Götzen geschlachtet werden, wornach die Feinde einen „grossen Triumph mit trummeten und baugken machten". So ungenau Cortez die Instrumente bezeichnete, sieht man doch, dass es nur rohe Lärminstrumente waren — wie jene der Indianer von Tabasco. Die beiläufige Erwähnung der Psalmodie zeigt, dass die Götzenpriester doch auch ihre Tempelhymnen hatten. Nähere Angaben fehlen leider. In Ermangelung des spanischen Originals oder der italienischen Uebersetzung des Savorgnano sind obige Angaben und Citate der 1550 zu Augsburg unter dem Titel: „Contesii, von dem newen Hispanien u. s. w." gedruckten deutschen Uebersetzung des Xystus Betulius und Andreas Dietherus entnommen. Ob die Trompete Acocotl, die durch Einziehen des Athems zum Tönen gebracht wird, 8—10 Fuss lang und etwa Fingerdick ist, und zu deren Verfertigung der Stengel einer gleichfalls Acocotl genannten Pflanze dient, schon bei den alten Mexikanern im Gebrauche war, ist ungewiss (vgl. den Aufsatz von Sartorius in der Cäcilia VII. Bd. S. 199).

Einwohner von Chili verfertigten nach der Erzählung des Jesuiten Allonza de Ovalla aus den Knochen erschlagener Feinde Flöten, die zum Gesange gespielt und mit Trommelschall begleitet wurden. Die Trommel war bei manchen amerikanischen Völkern das geheiligte Tonzeug. Columbus fand bei den Ureinwohnern von Hayti die Sitte, dass an einem bestimmten Tage des Jahres das Volk in feierlicher Prozession ein Opfer von Kuchen zum heiligen Hause brachte, wobei der Kazike die Trommel schlug.[1] Die Musik mag bei diesen Völkerschaften im glücklichsten Falle höchstens nur denselben Standpunkt eingenommen haben, wie ihn Cook, Forster u. a. bei den Völkern der Südseeinseln fand, das heisst den niederen Standpunkt einer sich in der naivsten, vorläufig ungeschicktesten Weise äussernden Naturanlage; sie mögen sogar ganz ähnliche Tonwerkzeuge u. s. w. angewendet haben, denn die Aehnlichkeit der Stufenpyramiden, der Morai auf Otaheiti, und der aztekischen Teocallis, des Ornamentes an Schnitzarbeiten, Waffen, Götzenbildern, Tätowirungen und der bunten, reichen, einer burlesk-barbarischen Phantasie entsprungenen Denkmale von Tiguanaco, Uxmal u. s. w. zeigt deutlich, dass sich der Kunsttrieb in allen diesen weiten Landstrichen und Inselgruppen in verwandten Bildungen äusserte und dass solches auch in der Musik der Fall gewesen sein mag.

Auch bei den Südseeinsulanern finden sich Trommeln aus gehöhlten Klötzen, mit Haifischhaut bespannt u. s. w. Ihre Musikanlage ist übrigens nicht überall die gleiche. Die Bewohner des idyllischen Paradieses der Sandwichinseln, diese Naturkinder, über welche trotz ihrer bedenklichen Neigung zum Menschenfressen, das nichts weniger als idyllische oder paradiesische Siècle de Louis XV. in Entzücken gerieth, haben eine weniger kindliche als kindische Musik, Flöten von Bambus mit drei Tonlöchern, welche so leicht ansprechen, dass sie mit der Nase geblasen werden, deren ganzer Tonumfang sich aber auch nur auf die Töne

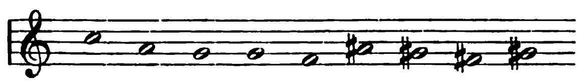


beschränkt; das obere, durch schärferes Anblasen hervorzubringende *f* ist überdies falsch. Forster nennt die Musik der Tahitier ein „einschläferndes Gesumme ohne eine Spur von Melodie oder eine Art von Takt“. Anderwärts findet man schon wenigstens die tonreichere, aus Rohr verfertigte Pansflöte — völlig der antiken Syrinx gleichend: so auf Tongatabu, wo sie freilich auch nur 4 bis 5 Töne, und niemals die ganze Octave begreift,[2] während die Syringen von
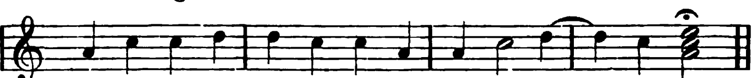
1) Sepp, Heidenthum, II. Bd. S. 155. Eine Abbildung amerikanischer Trommeln findet sich in Prätorius, Theatrum instrumentorum, Tafel XXIX.

2) Forster, I. S. 221.

der Insel Tanna bei nicht ganz reiner Stimmung die Töne der Octave vollständig hören lassen.[1]) Das mag nun insofern Beachtung finden, als es klar beweist, dass das diatonische Octavensystem so sehr das natürliche ist, dass sogar die einfältige Kunst einfacher Naturvölker darauf verfällt, während die speculirende Theorie gebildeter und sogar hochgebildeter Völker gerade hier auf Abwege gerathen ist. Eine Panspfeife, welche 1774 Capitain Fourneaux von der Insel Amsterdam (oder Tonga-Tabu, einer der Freundschaftsinseln) mitbrachte, und welche von Josua Steele untersucht und beschrieben wurde, hatte sogar schon neun Röhren, in der Stimmung



durch Modificirung des Anblasens liess sich jedoch auch die Oberquinte, Obersexte und Unterquinte jedes Tones und sonach ein Tonumfang vom kleinen *b* bis zum zweigestrichenen *a* herausbringen.[2]) Schwerlich aber wird dieser Tonreichthum verwerthet, denn insgemein bewegen sich die Melodien der Südseeinsulaner in nur wenigen Tönen — meist innerhalb des natürlichen Tetrachords — höchstens der Quinte. So hörte Forster auf Ea-Uwhe (Tasmanns Middelburg, einer der Freundschaftsinseln) einen in seiner Art anmuthigen Gesang von Frauenstimmen ausführen — erst sangen ihrer zwei bis drei — dann traten drei andere an ihre Stelle und so ging es im Wechselgesange fort, bis sich daraus zuletzt ein allgemeiner Chor entwickelte. Die Bewegung der Melodie war feierlich langsam — zuweilen schloss sie mit dem vollen Dreiklange



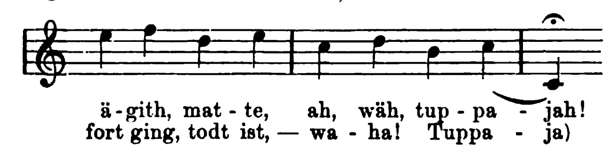
Aehnliche Gesänge hörten die Reisenden auf dem benachbarten Tonga-Tabu. Die Weiber bezeichneten dabei den Rhythmus des Gesanges streng taktmässig durch hellschallende Knippchen mit den Fingern — ihr Gesang und der Klang ihrer Stimmen fiel harmonisch in's Ohr. Die Nasenflöten auf Tonga-Tabu sind auch vorzüglicher als die Tahitischen — sie haben beinahe die Stärke unserer Flöten und sind mit 4 bis 5 Tonlöchern versehen. Auch eine Trommel fand Forster im Gebrauch — ein gehöhltes Stück Holz, auf der Seite mit zwei Trommelstöcken geschlagen. Forster hörte auf Neuseeland ein Lied nach folgender Melodie singen,

1) Forster, II. S. 252.
2) Jones, indische Musik, übers. v. Dalberg.

wobei theilweise einige Sänger in der Unterterz secundirten, jedoch jedesmal im Einklange schlossen:



Der Dreiklang jener Sängerinnen und dieses in Terzen erklingende Zapfenstreichstückchen sind in ihrer Art eine Merkwürdigkeit, weil die Naturmenschen wie im Traume gefunden haben, was der ganzen antiken Welt — und bis in's 10. Jahrhundert auch der christlichen verborgen blieb — Harmonie des Gesanges: wenn auch nur gleichsam die ersten Keime davon. Jedenfalls ist es interessant, diesem mächtigen Factor der Tonkunst selbst hier schon zu begegnen. Der Grabgesang der Neuseeländer ist sogar für seinen Zweck ganz charakteristisch — in jämmerlicher Klage steigt er die Tonstufen des Tetrachordes hinab, um dann mit einem jähen Sturz in die Tiefe zu enden. Forster hörte diesen melancholischen Gesang (melancholy dyrge) bei Gelegenheit des Todes eines gewissen Tupaja, der sehr geachtet war, anstimmen[1]):
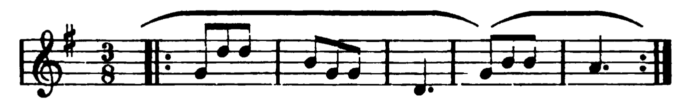


Der letzte Octavensprung wurde ausgeführt, als fahre man mit dem Finger eine Violinsaite entlang. Bei Charlottensund (an der Westküste von Neuseeland) gaben die Eingeborenen der Schiffsgesellschaft Forster's einen „Haiva", d. i. einen Chortanz zum besten. Sie stellten sich in eine Reihe, dann stimmte Einer ein Lied nach einer höchst einfachen Melodie an, die aus einer Abwechslung weniger Töne bestand, streckte die Arme aus und stampfte gewaltig, fast wie rasend mit den Füssen. Die Anderen ahmten seine Bewegungen nach und wiederholten theilweise die letzten Worte seines Gesanges wie einen Chorrefrain.[2]) Wie in den Schnitzarbeiten des Wilden ein leiser, kaum merklicher Schimmer von dem aufdämmert, was unter dem Meissel eines Phidias die edelsten Gebilde der Kunst schafft, mag der sinnige Betrachter auch in jenen unbefangenen Aeusserungen des natürlichen Tonsinnes doch schon deutlich die allerersten Keime dessen bemerken, was die gereifte Kunst zu den bedeutendsten Leistungen auszuarbeiten vermag.

Die Negervölker des heissen Afrika sind ungefähr auf
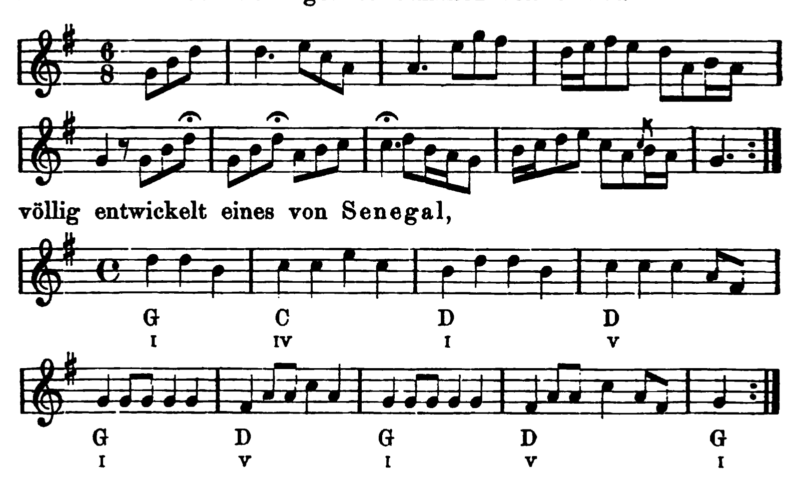
1) Auch die menschenfressenden Neucaledonier haben Gesänge von auffallend sanftem Charakter.

2) Vergl. Forster's Reise I. Bd. S. 166 u. 343 und II. Bd. S. 253.

derselben Stufe musikalischer Ausbildung, wie die Insulaner der Südsee. Als leidenschaftliche Freunde von Gesang und Tanz besitzen sie die Geschicklichkeit, lustige Tanzlieder anzustimmen, wie z. B. die aus **Sudan** herrührende Melodie (in fünftaktigem Rhythmus)



welche, sich in den Intervallen der Naturharmonie der Hörner und Trompeten bewegend, die Bedeutung des tonischen Dreiklanges wie der Dominantenharmonie entschieden zur Geltung bringt. Entwickelter noch ist folgendes Tanzlied von **Gorea**



völlig entwickelt eines von **Senegal**,

wo neben dem Wechselspiele der Tonica und Dominante auch ein Seitenblick auf die zweitwichtige Nebenstufe, die Unterdominante geworfen wird. Und die ausgebildete, in dem senegalschen Liede sogar ganz tadellose Rhythmik und Periodik hat zuverlässig ihren Grund darin, dass hier die Tanzbewegung den Regulator der Melodie bildet. Ueberall — nicht blos bei den Negern — ist es nur der Tanz, der die Musik lehrt sich in geordneten Rhythmen zu bewegen. Unsere Musik verdankt den Gagliarden, Passepieds und Hupfaufs der ihrerzeit von den Meistern der hohen Kunst mit tiefer Verachtung angesehenen Stadtpfeifer in dieser Richtung mehr, als allen in Zentnernoten bewegten Chorälen und den contrapunktischen Spitzfindigkeiten der älteren Niederländer.

An Musikinstrumenten besitzen die Negervölker ein ziemlich reichhaltiges Inventar — sehr rohe, aber auch complicirtere und nicht übel erdachte. Natürlich spielen die Trommeln, wie bei allen Naturvölkern, eine grosse Rolle — gehöhlte Baumstämme mit

Thierhaut bezogen — meist einem nach unten zu schmäler werdenden Becher ähnlich. Pater Labat fand bei den Mandingonegern Trommeln, eine Elle lang — der Spieler schlägt sie mit einem Klöppel und mit blosser Hand zugleich zur Bezeichnung seines abscheulichen Heulgesanges.[1]) Eine mächtige Trommel (mit dem schallnachahmenden Namen Tongtong bezeichnet), deren lauten Donnerschall man meilenweit hören soll, dient nicht als musikalisches Instrument, sondern als Sturmzeichen bei nahender Feindesgefahr u. dgl. Ausserdem hat man an Klapper- und Klingelwerkzeugen metallene Gabeln, welche sehr häufig zur Begleitung des Tanzes dienen, Kupferschüsselchen mit Stäben zu schlagen, hölzerne, castagnettenartige Handklappern u. s. w. Das Kriegshorn wird aus den mit vieler Mühe gehöhlten, oft aussen mit roh geschnitzten Figuren von Menschen- und Thiergestalten gezierten Stosszähnen des Elefanten verfertigt — es fällt sehr in's Gewicht (bis zu 30 Pfund Schwere), sein Ton ist dumpf, rauh und erschütternd; derlei Hörner sind in den guinesischen Landstrichen sehr verbreitet, in Juida, in Loangho, wo sie „Rongo" genannt werden u. s. w.

Die Flöte kommt bei vielen Negerstämmen vor — bald höchst roh, wie die mit einem einzigen Tonloche versehene schreiende Pfeife in Juida — bald ausgebildeter, wie die nicht unangenehm tönende, in Congo gebräuchliche. Auch eine Art Dudelsack, von gleichfalls leidlich klingendem Tone besitzen die Neger in Congo.[2]) Aber selbst die edleren Saiteninstrumente, welche den Südseeinsulanern völlig mangeln, sind den Negern nicht ganz unbekannt. Zur Begleitung von Liebesgesängen bedient man sich in Congo einer Art Laute, deren Saiten von den Schweifhaaren des Elefanten oder von Palmenfasern verfertigt sind; in ähnlicher Art ist die Guitarre „Nsambi" mit Saiten von Palmenfasern bezogen. Sie hat einen tiefen, aber ansprechenden Klang. Beim Spielen wird sie gegen die Brust gelehnt und mit den beiden Daumen gerührt. Eine Art Guitarre fand Barbot bei den Negern der Goldküste, Lemaire sah ein rundes, lautenartiges Instrument, mit einem hölzernen Corpus und mit Saiten von Rosshaar (crin). Die Krone der Negerinstrumente bleibt aber das von Lemaire, Jobson u. A. beschriebene „Balafo", eine Art Clavier. An einem Bret sind vorn Tasten, und rückwärts zwei leere Kürbisse zur Schallverstärkung angebracht, und nach der Länge darüber ziemlich starke Drahtsaiten gezogen. Der Spielende schlägt die Claves mit zwei Klöppeln, von denen metallene Kettchen und Ringe herabhängen, die durch ihr Geklirr das Balafo begleiten. Dieses tönt so stark, dass es Jobson auf eine englische Meile Entfernung gehört zu

1) Voyage en Guinée, II. S. 229.
2) De la Borde, Essai, I. Bd.

haben versichert.[1]) Einige Negerstämme besitzen auch eine Art Geige. Major Laing wurde zu Semira· bei Kuranko von einem Griot oder königlichen Musiker, den ihm König Bisimera zugesendet hatte, mit Gesang und Geigenspiel unterhalten. Das Corpus des Instrumentes war ein Flaschenkürbis mit zwei viereckigen Schalllöchern — es hatte eine einzige von Pferdehaar gedrehte Saite und einen Umfang von nur vier Tönen. Der Bogen war dem europäischen ähnlich.

Ein eigenthümlich complicirtes Instrument ist auch die in Angola heimische Marimba, eine Art Holzharmonika, aus 16 auf zwei halbkreisförmig gebogene Reifen befestigten Calebassen und über letztere gelegten abgestimmten Holzblättchen zusammengesetzt, letztere werden durch Anschlagen mit Klöppeln in Vibration versetzt — ungefähr wie die Zunge in unserer Maultrommel durch Anblasen — und geben dabei einen sonoren, als orgelähnlich beschriebenen Klang. Der Spielende hat das Instrument an einem Bande umgehängt — je rascher er seine Klöppel handhabt, für einen desto besseren Musiker gilt er.

Gegen das Cap zu spricht sich die Freude des Naturmenschen an den Tönen in noch roherer Weise aus. Kein stärkerer Beweis aber, wie tief die Anlage zur Musik dem Menschen eingeboren ist, als der Umstand, dass sogar jene Buschmänner, bei deren Anblick dem Menschen „mit seiner Gottähnlichkeit bange wird“, und die mit ihrem Thun und Lassen und Aussehn und selbst mit ihrer bedenklichen Wadenlosigkeit dem Herrn der Schöpfung seine nahen Beziehungen zum Affengeschlechte unangenehm bemerkbar machen, der Musik nicht ganz entbehren — mit Hülfe einer an einem Bogen aufgespannten, durch einen Federkiel gezogenen Saite von Schafdarm, die sie an den Mund führen und durch den Athem vibriren machen, wissen sie allerlei Melodien herauszumoduliren. Dieses Instrument, auch sonst im westlichen Afrika bekannt, heisst Gongom.

Eine Art künstlerischen Anstriches gewinnt die Musik bereits bei den Einwohnern von Dongola. Sie, die Einwohner von Nubien[2]), die an den Nilkatarakten hausenden dunkelfarbigen Barabra, die in den Völkerlisten siegreicher Pharaonen mehr als einmal die leidige Rolle eines unterjochten Stammes spielen, haben aus dem Alterthum die Lyra übernommen, welche in der Sprache von Don-

1) Julius Pollux spricht von einem Instrumente der Lybier oder Troglodyten, das er Psithyra oder Askaron nennt, und als ein einfaches, mit Saiten überspanntes hölzernes Quadrat schildert, dessen Klang einer Klapper ähnlich ist (*κροτάλῳ παραπλήσιον*). Diese Beschreibung passt recht gut auf das Balafo.

2) Hier ist für die Musik der Naturvölker die Grenze zu ziehen. Denn die christlichen Aethiopen in den Quellländern des Nils, die man heute gewöhnlich als Abyssinier bezeichnet, gehören bereits zu den
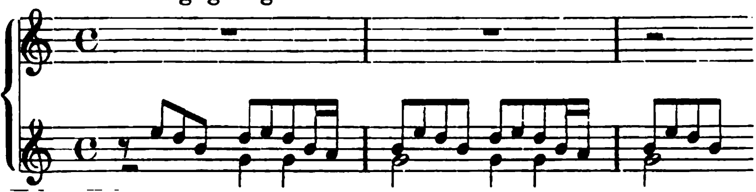
gola Guisarke, in jener der Barabra aber Kissar genannt wird[1]) und die Formen der antiken Lyra in roher Weise wiedergibt. Die Stelle der Chelys, der Schildkröte, vertritt eine Art Kesselpauke oder Mulde von Holz, über welche ein Fell mit drei eingeschnittenen Tonlöchern gespannt ist — darüber erheben sich die geraden, runden Arme, verbunden durch ein Querholz, so dass sie nahezu ein Dreieck bilden. Ein schlaffes, an dem Arme befestigtes Band dient dazu, die Lyra zu tragen und den Arm des Spielenden zu stützen. Die Saiten, fünf an der Zahl, sind, wie bei der altägyptischen Lyra, fächerartig aufgespannt, d. h. ihre Abstände von einander sind am oberen Saitenhalter viel grösser als am unteren. Die Stimmung

$$\overline{\overline{d}}\quad \overline{g}\quad \overline{a}\quad \overline{h}\quad \overline{\overline{e}}$$

ist keine zufällige oder willkürliche — vielmehr augenscheinlich auf den Quintenzirkel gegründet

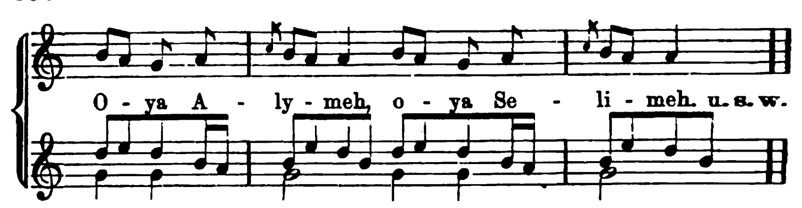
$$(\overline{g}\quad \overline{\overline{d}}\quad \overline{a}\quad \overline{\overline{e}}\quad h)$$

Mit dieser Lyra begleiten die Einwohner von Dongola ihre meist sanften, melancholischen, in der Landessprache „Ghuma" genannten Gesänge in eigenthümlicher Weise. Die Lyra spielt innerhalb der Quinte *a* bis *e* (der zweit-tiefsten und höchsten Saite) eine bunte rasche Figur, ausgeführt von den Fingern der linken Hand, während die rechte mit Hülfe eines Plectrum auf der tiefsten Saite den Ton *g* fortwährend wie einen Bass dazu anschlägt. Jene bunte Figur dient, unaufhörlich wiederholt, nicht nur als Vorspiel, sondern auch zur Begleitung der selbständigen Gesangsmelodie. So roh die Toncombinationen dabei auf einander treffen, und so monoton die fortleiernde Begleitung auch ausfällt, der auf diese Weise hervorgebrachte, ziemlich complicirte Tonsatz ist jedenfalls merkwürdig genug:
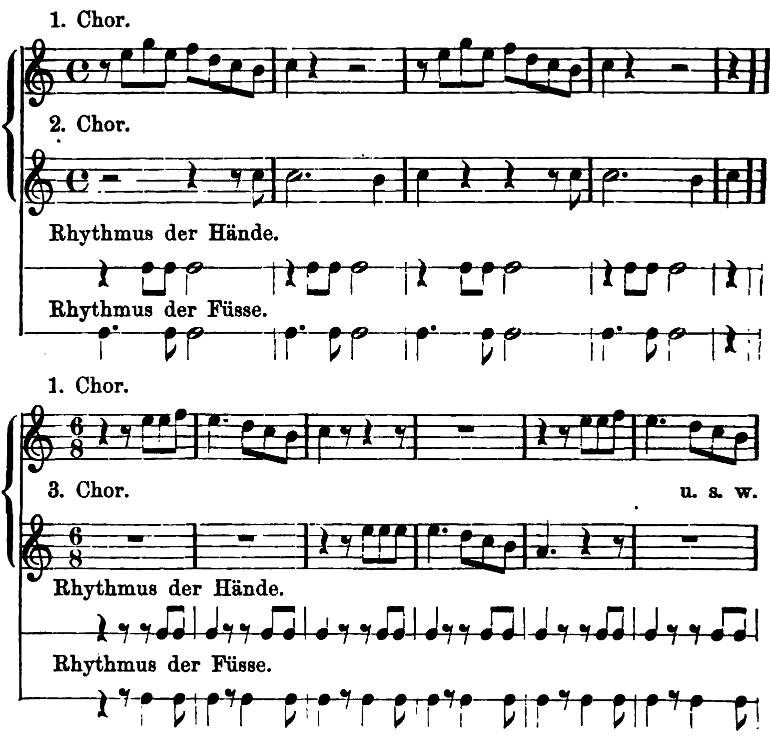


Culturvölkern. Sie haben in den ersten Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung durch die Griechen ihr Christenthum und eine zum grossen Theile kirchlich-sacrale Litteratur erhalten. In vielen handschriftlichen Psalmen und Hymnen der Aethiopen sind über den Texteswortén die Noten hinzugefügt: aethiopische Buchstaben, die wir in ihrer Notenbedeutung zunächst als Zahlzeichen zu fassen haben, gleich den Notenbuchstaben der Araber. Anm. d. H. nach R. Westphal's Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik. S. 7. 8.

1) Beide Namen sind blosse Umformungen der Bezeichnungen „Guitarre" oder „Kithara". In Kairo wird die nubische Lyra Kissara oder Kisarah Barbaryeh d. i. Kithara der Barabra genannt. Man erinnere



Die Tanzlieder der Barabra zeigen gegen die Tanzlieder der Neger gleichfalls einen erheblichen Fortschritt — sie sind unter zwei Chöre vertheilt, die einander im Wechselgange antworten. Der Rhythmus wird in zweierlei Art angegeben — anders mit den klatschenden Händen, anders mit den stampfenden Füssen und ganz anregend combinirt, so dass hier mit den allereinfachsten Mitteln ein nicht unangenehmes Ensemble hervorgebracht wird:
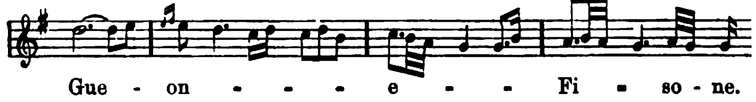


Entschiedene Ausbildung gewinnt die Musik bei den christlichen Abyssiniern, deren Tonkunst ein eigenthümliches Mitteldung ist — entstanden aus den Einflüssen der afrikanischen Naturmusik und

sich, dass auch die Griechen das Theta wie ein gelindes *z* aussprechen, und folglich das Wort *κιθάρα* „Kissara".

der orientalisch-arabischen von Aegypten herüberwirkenden Musik — und modificirt durch die Bedürfnisse des Cultus. Sie selbst schreiben die Erfindung der Musik dem heiligen Yared aus der abyssinischen Stadt Semien zu, der zur Zeit des Negus (König) Kaleb lebte. Unter einem Baume sitzend, sah der fromme Mann, wie sich ein Wurm vergebens bemühte, den Gipfel des Baumes zu erkriechen — siebenmal unternahm er es, siebenmal stürzte er, dem Ziele schon nahe, wieder herab. Da begriff der Heilige, es werde ihm im Bilde gezeigt, wie er selbst sieben Jahre lang fruchtlos gestrebt habe, in den Schulen Wissenschaft und Erkenntniss zu sammeln. Er verschlang den Wurm, wonach sich Erleuchtung, ja der heilige Geist selbst in Taubengestalt auf ihn herabsenkte und er plötzlich das Lesen, Schreiben und das ganze Wesen der Musik durch himmlische Offenbarung mitgetheilt erhielt — und insbesondere drei Tonarten oder Modi ihm klar wurden. — Kraft dieser Legende ist die Musik den Abyssiniern eine geheiligte Sache. Sie besitzen auch schon eine aus 53 dem Amharischen Alphabete entnommene Zeichen bestehende Tonschrift.[1]) So weit ihre Volksgesänge der afrikanischen Naturmusik angehören, sind sie höchst armselig und nicht einmal mit den Negerliedern zu vergleichen. Ihr Kunstgesang ist mit seinen Schnörkeleien und Coloraturen entschieden orientalisch-arabischer Abkunft, wie ihre kirchlichen Modi deutlich erkennen lassen. Guez für Wochentage, Ezel für Fasttage und Begräbnisse, Araray für die Hauptfeste.[2])

Unter den Instrumenten der Abyssinier finden sich einige unverkennbar altägyptische Erbstücke: die Lyra, mit 5, 6, 7 Saiten von roher Schafs- oder Ziegenhaut bespannt; die Langflöte, mittelst eines Mundstückes zu blasen; das Sistrum, welches von ihnen (wie einst von den Aegyptern) beim Gottesdienste angewendet wird. Bei Dankpsalmen oder anderen lebhaften Gesängen schwingt es der Priester unter heftigem Tanze und reicht es dann mit heftiger Geberde seinem Nachbar zu gleichem Gebrauche. — Die Abyssinier selbst erklären dies Klapperzeug, die Lyra und die Handtrommel (Kabaro oder Hatamo) in uralter Zeit aus Aegypten erhalten zu haben. Die Flöte, Kesselpauke (Nagaret) und Trompete (Meleket oder Malakat) aber soll Menelek, Sohn der Königin von Saba aus Palästina von Salomo mitgebracht haben. Auffallend ist, dass die Trompete wirklich auch mit dem hebräischen

1) Mitgetheilt in der description de l'Egypte vol. XIV. S. 283—288.
2) Der Anfang des Modus Araray ist (a. a. O. S. 278)



Namen Keren (Horn) bezeichnet wird. Der Name der Kesselpauke Nagaret klingt an ihren arabischen Namen Nakarieh an. Sie ist das königliche Instrument — der König lässt, wo er geht, 45 solcher Kesselpauken vor sich her schlagen. Die Trompete, 5 Fuss lang, gerade, aus Rohr verfertigt, mit einem durchschnittenen Kürbis als Schallbecher versehen und nett mit Pergament überzogen, gibt den einzigen Ton *E* rauh und fürchterlich an. Sie gleicht in Gestalt, und wie es scheint auch im Klange der altägyptischen und althebräischen Trompete. Ihr Klang übt auf die Abyssinier eine Art von Zauber aus; wird sie stark und lautschallend geblasen, so gerathen sie in unbändige, kriegerische Wuth — ein eigenthümlicher Commentar zu den bekannten ähnlichen Wundern der griechischen Musik.[1]) — Die Länder der Abyssinier und Nubier leiten in das Gebiet hinüber, wo die orientalisch-asiatische Musik beginnt — nach Aegypten, mit dem es jetzt durch gleiche Sprache, Sitte, Religion inniger vereinigt ist, als es in seiner Abgeschlossenheit im Alterthume der Fall war.

Von dem angrenzenden Asien lassen wir jene Landstriche bei Seite, welche von eisigen Stürmen durchbraust, durch kahle Gebirge, öde Steppen und eisige Wüsteneien unwirthlich, den Menschen zwingen, die ersten und nothwendigsten Bedürfnisse seiner Existenz einer widerwilligen Natur mühsam abzugewinnen. Die rohen Lieder und Tänze, welche auch diesen Völkern — den Bewohnern des asiatischen Russland, der Tartarei u. s. w. — nicht fehlen, sind uns nur aus beiläufigen, ungenügenden Berichten der Reisenden bekannt. Graf Johann Potocki hörte 1797 bei dem Kalmückenfürsten Tumen einen Sänger mit Begleitung eines „Jalgha" genannten Saiteninstrumentes, das keinem europäischen Instrumente glich, aber nicht unangenehm klang, verschiedene Lieder singen, wovon eines sehr an das Savoyardenliedchen „rammonez ci, rammonez la" mahnte. Neben diesem Sänger suchte ein anderer Musikant mit einer Schaar junger Tänzerinnen die Gesellschaft zu unterhalten. Graf Potocki erzählt auch, dass die Kalmücken gelegentlich „auf allerlei Instrumenten eine tolle Musik machten" und dass er auch etwa 30 Gellongs (eine Art

---

1) Diese Notizen sind dem öfter abgedruckten Briefe entnommen, den der Reisende Bruce in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts an Burney schrieb. Ausführlicher noch sind Villoteau's Nachrichten in der Descr. de l'Egypte (XIII. Band. S. 532 und folgende), der sechszehn verschiedene abyssinische Instrumente aufzählt: das Massaneko (eine Art Geige mit einer Saite — Laborde und Forkel schreiben fälschlich Messinko), die zehnsaitige Lyra Bagana (mit in Octaven gestimmten Saiten), die dreisaitige Lyra Nzira, die Schnabelflöte Embilta, die Flöte Zaguf, dem ägyptischen Nay ähnlich (nach Laborde Kwetz oder Agada), die Trompete Malakat, das Kand (aus einem Kuhhorn), das ähnliche Ghenta, die Pauke Nagarit (was von „nagara" herkommt — „er hat öffentlich verkündigt"), die Trommel Kabaro, Kanda u. s. w.

lamaitischer Mönche) in einem zeltartigen Raume unter Begleitung mehrer, den chinesischen ähnlicher Instrumente eine monotone Psalmodie absingen hörte.[1]) Also Lied, Tanz, religiöser Gesang, sogar bei diesem unsteten, tiefstehenden Nomadenvolke. Paw erzählt von 8 bis 9 Schuh langen, 10 bis 12 Zoll weiten Oboen, deren Schall den Ton der Trompete nachahmt, und die bei den Mongolen im Gebrauche sind. Zuweilen begleiten 10 bis 12 solcher Oboen kupferne und eiserne Pauken, die bis zu 6 Fuss Durchmesser haben. Man kann darin eine Einwirkung mahomedanischer und chinesischer Musik deutlich erkennen, wie denn die Mongolen wirklich zwischen diesen zwei Regionen mitten inne liegen.[2]) Die Turkomanen haben einen Schlachtgesang: „Der Sohn des Blinden, Kuhr-Oglu", den sie vor dem Kampfe anstimmen und sich dadurch in die grösste Aufregung versetzen.

1) Der recht interessante Reisebericht ist von A. v. Kotzebue in seiner, bunte historisch-geographische Miscellen enthaltenden Sammlung „Clios Blumen-Körbchen" veröffentlicht worden.

2) Ein mongolischer Tonkünstler, Namens Tan-Sien ist hinter Arga am Soneri begraben. Das Grab wird von einem mächtigen Baume beschattet, dessen Blätter die Eingeborenen kauen, meinend, dadurch eine melodische Stimme zu bekommen.

Zusätze und Nachträge zur Musik der alten Aegypter.

In diesen Anhang habe ich längere wörtliche Citate und einzelne Excurse aufgenommen, die im Texte den Gang der Darstellung gehemmt, als Anmerkungen aber zu viel Raum eingenommen hätten, und deren Aufnahme in das Buch mir dennoch wünschenswerth schien. Einzelne Excurse oder Beweisstellen, von denen ich wünschte, dass sie der Leser unter dem frischen Eindrucke des Textes lese, habe ich gleich an Ort und Stelle als Anmerkung beigesetzt. So viel zur Erklärung und Rechtfertigung der Anordnung. Ambros.

Zu Seite 345. Eine genaue Beschreibung und Abbildung des Colascione findet sich in Mersenne's Harmonicorum libri XII, zweite Abtheilung propositio XXIV. S. 35 unter der Ueberschrift „Bichordi, Trichordique, seu Colachonis Figuram et usum aperire." Die Abbildung gleicht mit dem verhältnissmässig kleinen mandelförmigen Corpus des Instrumentes und dessen unendlich langem Halse völlig den altägyptischen, oft abgebildeten Lauten, dagegen nur wenig dem bei Burney nach dem Obeliskenbildwerke gezeichneten mehr derben, kurzen Instrumente, welches letztere eher der bei Mersenne Seite 25 und 26 vorkommenden Pandura und Mandura Aehnlichkeit hat. Mersenne beschreibt das Colascione als ein 6 Fuss langes Instrument, mit zwei oder drei Saiten, mit acht, neun bis sechszehn Bunden auf dem Griffbrette. Die Stimmung der drei Saiten ist mit $\bar{c}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{g}}$ angegeben. Die Bunde sind geordnet „juxta leges harmonici Canonis seu monochordi".

Zu Seite 359. Ueber das hebräische Instrument „Nebel", über die *Νάβλα* (auch wohl *ὁ νάβλας*) der Griechen und des Nablium (oft im Plural Nablia) oder Naulium der Römer sind wir keineswegs im Klaren. Villoteau in der Descr. de l'Egypte (XIII. Bd. S. 477) will es als ein Blasinstrument angesehen wissen und glaubt es in dem heutigen ägyptisch-arabischen Instrument Zukkarah wieder zu erkennen (im Bilderatlas abgebildet, Pl. CC Fig. 25). Dieses letztere ist eine Art Sackpfeife, doch ohne bourdonnirende Pfeifen (cornemuse sans bourdon), ein Bockfell mit zwei hervorragenden Pfeifen, deren Schallbecher nach oben gekrümmt sind. Die Stelle aus Athenäus, welche Villoteau citirt (eine Aeusserung Sopater's) beweist allerdings, dass dort damit ein Blasinstrument gemeint sei, die Identität mit jener arabischen Sackpfeife beweist sie aber keineswegs. Es wird dort als Lotospfeife geschildert. Wichtiger ist sein Argument, dass die Septuaginta das Wort „Nebel" einige Male mit Schlauch *(ἀσκός)* übersetzt, was, mit Rücksicht auf die orientalische Gewohnheit, den Wein in Schläuchen zu verwahren, in der Beschreibung im Schilte-Haggiborim verwandt ist. Nun höre man aber die Beschreibung, welche Josephus (antiq. jud. VII) gibt, deren Worte im Originale also lauten: *ἡ μὲν κινύρα δέκα χορδαῖς ἐξημμένη τύπτεται πλήκτρῳ, ἡ δὲ νάβλα δώδεκα φθόγγους ἔχουσα τοῖς δακτύλοις κρούεται.* Hier ist die Nabla wieder ein Saiteninstrument. Man bemerke ferner, dass Josephus bei der Kinyra von zehn S a i t e n, bei der Nabla dagegen

von zwölf Tönen spricht, was man auf ein lautenartiges Instrument deuten könnte, zumal eine Laute mit rundem Corpus und kurzem, dickem Halse, auch (nach dem Schilte-Haggiborim) einer Weinflasche verglichen werden könnte. Nun muss man freilich fragen, wie es doch kommt, dass es an antiken Abbildungen und an genauern Aeusserungen aller Schriftsteller über ein so wichtiges und schönes Instrument so ganz fehlt, und warum, wenn die Römer in den Kaiserzeiten es kannten, es so ganz in Vergessenheit gerathen konnte, dass die Lauten und Guitarren den Europäern erst wieder durch die Sarazenen vermittelt werden mussten? Auch der Ausspruch Ovid's, man solle die Nabla mit beiden Flachhänden (duplici palma) spielen, deutet nicht auf eine Laute, sondern eher auf eine Art Psalter oder Harfe. Den mittelalterlichen Schriftstellern ist die Nabla etwas Fremdes. Isidorus Hispalensis, einer der ältesten, zählt (Kap. VIII. de tertia divisione musica, quae rhythmica dicitur) alle möglichen Instrumente auf. Psalterium, Lyra, Phoenices, Pectides, Tympanum, Cymbala, Acetabula, Sistrum, Tintinablum, Symphonia, von der Nabla kein Wort. Ob mit der Nubelle, deren der König von Navarra (um 1230) in einem seiner Gedichte gedenkt, wegen der Klangähnlichkeit die Nabla gemeint ist, bleibe unentschieden. Du Cange hat in seinem Glossar das Wort Nablizare und erklärt es durch „Psalmisare", ψάλλειν.

Zu Seite 364. Bei Juvenal (Sat. XIII. v. 93) schwört ein Römer: „Isis et irato feriat mea lumina sistro". Ueber die römischen Isisstatuen macht Burkhardt (Cicerone, S. 429) die Bemerkung, dass sie sehr leicht an dem Sistrum, ihrem stereotypen Attribut, zu erkennen sind, er weist aber darauf hin, dass man diese Statuen bald für die Göttin selbst, bald für eine blosse Priesterin ausgebe, die alten ägyptischen Bilder halten dagegen das Henkelkreuz (als Symbol des Lebens) in Händen, welches mit dem Sistrum eine gewisse Aehnlichkeit hat.

Zusätze und Nachträge zur Musik der alten westasiatischen Völker.

Zu Seite 389 und 390. Bei Bonomi (Ninive and its palaces Fig. 114, 115) kommt auch ein Instrument vor, welches einer sehr langgehalsten Laute gleicht. Hiernach hätten also die Assyrer ein solches Instrument doch wohl gekannt Sicherlich aber war es kein original-assyrisches, sondern durch den Verkehr mit Aegypten herübergekommen. Wenn es so ist, so entfällt Kiesewetter's Annahme, als hätten die Perser erst während ihrer Herrschaft in Aegypten die Laute und Guitarre kennen gelernt und sich zugeeignet; sie konnten sie näher und bequemer von Assyrien her haben. Ist das vielleicht die Pandura. deren Besitz Pollux den Assyrern zuschreibt? — Ueber die kegelförmigen Trompeten der Assyrer sehe man Layard, Second expedition S. 111—114. Die Bildwerke, wo dieses Instrument vorkommt, gehören aber der Zeit Sennacherib's an und sind kein Argument gegen den ägyptisch-tyrrhenischen Ursprung desselben. Ueber die Entstehung unseres Claviers aus dem uralten asiatischen Psalter werden im zweiten Bande an gehöriger Stelle die Nachweisungen gegeben werden. Vorläufig sei bemerkt, dass diese Entstehung in das Jahr 1350—1400 fallen muss, denn noch Johann de Muris weiss in seinen Schriften (deren Entstehung 1323—1345 datirt ist) noch kein Wort von einem solchen Instrument und empfiehlt für den Unterricht das ungeschickte Monochord, während ich in einem altdeutschen, mit der Jahreszahl 1404 bezeichneten Manuscript der Wiener Hofbibliothek (Minneregeln) bereits das „Clavichordium" und „Clavicymbolum" erwähnt gefunden habe. Der Name „Sym-

phonia“ wird im Laufe der Zeiten auf die allerverschiedensten Instrumente angewendet. Während sie nach dem Schilte-Haggiborim eine der Beschreibung nach der arabischen Zukkarah ähnliche Sackpfeife sein soll, erklärt Isidorus Hispalensis „Symphonia vulgo adpellatur lignum cavum ex utraque parte pelle extensa, quam virgulis hinc et inde musici feriunt fitque ex ea concordia gravis et acuti suavissimus cantus“. Also eine Trommel, den alt-ägyptischen oder hindostanischen ähnlich. De Muris (Summa musicae IV.) sagt „Symphonia seu organistrum“, d. i. die Drehleier. Bei Prätorius (Organographia Cap. XI. S. 63) wird dagegen die Symphonie als Tasteninstrument zusammen mit dem „Clavicymbel“ genannt.

Zu Seite 397. Bei den semitischen Völkern hiess die Flöte auch אַבּוּבָּ Abuba (Thargum), davon haben die Ambubajen den Namen.

Zu Seite 398. Die Gingrasflöte hiess auch wohl Gingros oder Gingria, so bei Hesychius, welcher erwähnt, sie werde zum ersten Unterrichte verwendet (*μικρὸς αὐλὸς, ἐν ᾧ πρῶτον μανθάνουσι*). Casaubonus bemerkt, dass bei Arnobius das Gänsegeschrei Gingritus genannt wird, was nicht gerade für die Schönheit des Tones dieser Flöten spricht.

Zu Seite 416. Ueber das hebräische Nebel bemerkt Prätorius (Syntagma, I. S. 110): „Nablum seu Nablium נֶבֶל *Nebel* a נָבַל *concidere.* Unde נֵבֶל *Uter,* qui compressus collabitur. Sic נִבְלֵי שָׁמַיִם *utres coeli,* h. e. nubes velut in utres digestae Hieron. Concentus coeli. Job. 38. 37.“ Das wäre allerdings ein starkes Argument für Villoteau's Meinung, der im Nablum eine Sackpfeife finden will, und die Beschreibung des Schilte-Haggiborim würde dann nicht eine Weinflasche, sondern einen Weinschlauch meinen. Nun sagt aber das eben erwähnte Buch, es habe 22 in drei Octaven getheilte Saiten gehabt. P. Athanas Kircher, der seine Abbildungen hebräischer Instrumente in der Musurgie, 1. S. 48 u. s. w. „ex antiquo codice Vaticano“ genommen, bringt das Nebel in hackbrettartiger Gestalt. Diese Abbildungen sind als historische Zeugnisse ganz werthlos, denn augenscheinlich sind sie nach bekannten neueren Instrumenten gemodelt.

Zusätze und Nachträge zur Musik der mohamedanischen Völker.

Zu Seite 434. Wer etwa Lust haben sollte, sich den Kopf mit der arabischen und persischen Tonartenlehre zu zerbrechen, findet in Villoteau's Traktat (descr. de l'Egypte, XIV. Bd.), in de la Borde's Essai sur la musique, I. Bd. S. 178 und in Kiesewetter's „Musik der Araber“ so viel und mehr als er wünschen kann. Kiesewetter selbst meint (S. 74): „Tonfolgen, wie z. B. folgende und viele ähnliche

Zirefkend: *c* ×*c* ×*d* *f* ♯♯*f* ×*g* ♯♯*g* ×*h* $\bar{c}$
1/3 1 1 1/6 2/3 2/3 1/3 5/6 2/3

sind allzu arge Chimären. Was auch irgendwo oder irgend jemals die Theoretiker von ähnlichen Tontheilungen erdacht oder gelehrt haben, das musikfähige Ohr begreift und das Organ des Gesanges, von jenem Sinne ganz abhängig, erzeugt keine anderen Töne, als solche, die in Beziehung auf einen gegebenen Ton Intervalle eines halben oder ganzen Tones bilden; oder die zu jenem im Verhältniss mehrerer ganzer oder halber Töne stehen.“ Ganz wahr und treffend.

Zu Seite 457. Auf der hölzernen Brücke am goldenen Horn zu Constantinopel sass (und sitzt vermuthlich noch) ein alter blinder Araber, der auf einer Art Viola eine düstere Melodie in einer unserem G-moll analogen Tonart spielte und jedesmal also schloss



was von eigenthümlich schauerlicher Wirkung war.

Zu Seite 458. Der Arcipreste von Hita Juan Ruiz (1350) redet in einem seiner Gedichte von der Guitarre Morisca, von der er die Guitarre Ladina unterscheidet — und wenige Verse weiter vom Rabè morisco (der Leser wird den vollen Text dieses höchst interessanten Gedichtes im 2. Bande unter den Anhängen finden). Athanasius Kircher bildet in seiner Musurgie zu S. 477 die Guitarre als Cythara *hispanica* ab — ebenso Mersenne in seinem Buche Harmonicorum libri XII. 2. Abth. S. 27. Die Reisestationen dieses Instrumentes sind damit deutlich genug bezeichnet. Das Rebec wird unter dem Namen Rabel von den spanischen Landleuten noch jetzt benutzt. De la Villemarquè (Barzas-Breiz I. p. XXXII) erzählt: „On pourrait démêler encore dans les traits de nos barz ambulants quelques rayons perdus de la splendeur des anciens bardes. Comme eux ils célèbrent les actions et les faits dignes de mémoire, ils dispensent avec impartialité à tous, aux grands et aux petits, le blâme et la louange — comme eux ils sont poëtes et musiciens; *parfois ils essaient de révéler le mérite de leurs chants en les accompagnant des sons très peu harmonieux d'un instrument de musique à trois cordes, nommé rebek, que l'on touche avec un archet.*

Zu Seite 464. Die Trommeln und Pauken scheinen bei den Sarazenen ursprünglich auch ein Kriegsapparat gewesen und wesentlich mit dazu angewendet worden zu sein, die Pferde des Feindes scheu zu machen; denn der byzantinische Kaiser, Leo der Weise (886—912), fand es nöthig, seine Truppen ausdrücklich zu ermahnen, dass sie ihre Pferde an den Lärm dieser Trommeln und Pauken (*τύμπανα καὶ κύμβαλα*) gewöhnen.

Zu Seite 466. Nach Hammer-Purgstall's Uebersetzung, mitgetheilt in dessen Vorrede zu Kiesewetter's Musik der Araber, S. XII.

„Der Ton des Barbiton und dessen Melodein,
Sie rinnen in das Ohr, wie Milch gemischt mit Wein,
Da wundere dich nicht, wenn wundervoll es klingt,
Da die Musik den Hirsch vom Wald in Städte bringt,
So oft es tönt „Tenten" ertönt den Zeiten Heil
Und durch die Herzen dringt ein jeder Ton als Pfeil.
Es schenket Lust und Schmerz, indem es weint und lacht
Am Morgen und bei Tag und bis in tiefe Nacht;
Indess der Flöte Ton von Liebe wird beseelt
Und von den Liebenden und ihrem Leid erzählt."

Man möge die auch von dem gelehrten Uebersetzer sehr geschickt nachgeahmte, wirklich musikalische Klangspielerei im fünften Verse nicht unbemerkt lassen: „so oft es tönt Tenten, ertönt den Zeiten Heil." Das klingt wirklich wie Zitherschlag. Das Barbiton heisst im Persischen Barbud, ob aus dem Griechischen hergeleitet, ob nach dem berühmten Musiker Barbud, ist nicht kar.

Zusätze und Nachträge zur Musik der buddhistischen Völker.

Zu Seite 475. Bekanntlich waren die Ureinwohner Indiens, von denen noch Reste existiren, eine schwarze, negerartige Raçe. Es ist bemerkenswerth, dass auch das afrikanische Dahomey, diese schreckliche Menschenschlachtbank, seine Barden besitzt. Jährlich wird ein Fest der „Belohnung der Sänger“ gefeiert, wobei die männlichen und weiblichen Sänger im Wettstreite das Lob des Königs singen, und von ihm zuletzt Gaben empfangen.

Zu Seite 480. Die durch das Ohr und durch die eigene Musikübung der Indier widerlegte Lehre von den Struti darf nicht den Rang einer mathematischen Begründung der Musik ansprechen. Die Indier waren zu sehr Poeten und Enthusiasten, um sonderliche Mathematiker zu sein. Besser verträgt sich die Philosophie mit der Poesie. Wie die indische Speculation die Fundamente der Musik mit naiver Tiefsinnigkeit zu begründen bemüht war, sehe man bei Anquetil du Perron, Theologia et philosophia indica, s. Oupnekhat, II. S. 376. Die Musik gehört übrigens nach indischen Begriffen doch nur unter die „kleinen Wissenschaften.“

Zu Seite 492. Ueber den ästhetischen Werth indischer Musik spricht sich Krause in seinen „Darstellungen aus der Geschichte der Musik“. S. 51 sehr schön aus, „ihr Wachsthum sei in ursprünglicher schöner Kindlichkeit zurückgehalten worden.“

Zu Seite 501. Ein feiner Kenner, wie Berlioz, gibt einer indischen Melodie, die er in London von einem armen Indier aus Calcutta singen hörte, ein günstiges Zeugniss. Diese „hübsche kleine Melodie“ ging aus E-moll, bewegte sich im Umfange einer Sexte *(e—c)* und war trotz ihrer raschen Bewegung von so tief melancholischem Ausdruck, dass Berlioz meint, man habe sich dabei von einer Art Heimweh ergriffen gefühlt. Er bemerkte in der Melodie weder Drittel- noch Vierteltöne, es war wirklicher Gesang (c'est du chant) Zur Begleitung dienten zwei kleine tonnenförmige Trommeln, welche der Sänger und ein Genosse umgehängt trugen und mit ausgestreckten Fingern beider Hände von beiden Seiten so rasch rührten, dass man eine Mühle zu hören meinte. doch war der Schall ganz schwach und dumpf (Soirées de l'orchestre S. 282).

Zu Seite 503. Unter den Vedas ist der Samaveda mit über den Text geschriebenen Musikzeichen versehen, Krause (a. a. O.) vergleicht ihn daher recht gut den christlichen Missalien und Antiphonarien; besonders (wäre hinzuzusetzen) den ältesten, noch in Neumen notirten (?).

Zu Seite 506. Berlioz untersuchte auf der Exposition universelle die hindostanischen Instrumente und war nicht sehr davon erbaut. „J'ai examiné parmi ces machines puériles, de *mandolines* à quatre et à trois cordes, et même à une corde, dont le manche est divisé par des sillets comme chez les Chinois: les unes sont de petite dimension, d'autres ont une longueur démésurée. Il y avait de gros et de petits *tambours,* dont le son diffère peu de celui qu'on produit en frappant avec les doigts sur la calotte d'un chapeau; un *instrument à vent à anche double,* de l'espèce de nos hautbois, et dont le tube sans trous ne donne qu'une note. Le principal des musiciens qui accompagnèrent à Paris, il y a quelques années, les Bayadères de Calcoutta, se servait de ce hautbois primitif. Il faisait ainsi bourdonner un *la* pendant des heures entières (!).“ Ausserdem fand Berlioz eine riesige, plump gearbeitete Trompete, Flöten, ganz der chinesischen gleich, eine „lächerliche kleine Harfe“ mit 10 bis 12 Saiten, ohne Wirbel zum Stimmen, einen Reif mit kleinen Gongs, die gleich Kuhglocken durcheinander klingelten u. s. w. (a. a O. S. 283).

Zu Seite 510. Die Hauptquelle über chinesische Musik, aus der bisher alle Berichterstatter geschöpft haben, und welche grossentheils auch

meiner Darstellung zu Grunde liegt, ist P. Amiot's Schrift, welche den 6. Theil der Sammlung bildet: Memoirs, concernant l'histoire, les sciences, les arts, les moeurs, les usages etc. des Chinois, par les Missionnaires de Pe-kin. Amiot war (wie sein moderner Nachfolger Gützlaff) für China ganz ungemein eingenommen, aber auch die Philosophen aus der Schule der Encyclopédie erblicken bekanntlich in China das Muster eines ehrwürdigen, weise eingerichteten Staates. Es ist im gewissen Sinne zu bedauern, dass uns die Mandate der chinesischen Kaiser, die Aussprüche der dortigen Gelehrten und Denker u. s. w. zumeist durch französische Uebersetzungen aus jener Zeit vermittelt sind, wo schon die feingebildete Sprache eine Färbung hineinbringt, die dem Originale vielleicht fremd ist. Amiot ist geneigt, in den Chinesen geradezu die Erfinder des wissenschaftlich geordneten Tonsystems zu erblicken, von denen die Aegypter und die Griechen (durch Pythagoras) es entlehnt haben sollen.

Zu Seite 514 und 515. Die profunden Speculationen chinesischer Philosophie über Wesen und Ursprung der Töne, über die Töne an sich (tscheng) und die Töne in ihrer untrennbaren Verbindung (yn), über die 8 Koa (Trigramm) des Fu-hi, in denen aller Bildungs- und Gestaltetrieb liegt, und denen folglich auch die Lü ihr Dasein danken, und über die 64 Chennung (Hexagramme), über die Entwickelung der Lü nach Zahlen u. s. w., findet sich das Ausführliche bei Amiot II. art 7 bis 11. Ganz besonders bemerkenswerth ist die Auseinandersetzung, welche Hoainan-tsee einige Jahrhunderte vor unserer Zeitrechnung über diesen Gegenstand gegeben hat. Eins ist das Princip aller Lehre. Eins allein könnte an und für sich nichts weiter erzeugen, aber es erzeugt alles Andere, indem es zwei Principe enthält, deren Vereinigung Alles hervorbringt. In diesem Sinne erzeugt eins die zwei, zwei die drei; von dreien sind aber alle Dinge hervorgebracht: „Le ciel et la terre forment en général ce que nons appelons le tems, trois lunaisons forment une saison, c'est pourquoi, lorsque anciennement on faisait les cérémonies respectueuses en l'honneur des ancêtres, on faisait trois offrandes, ou pleurait trois fois. (Sogar das Weinen ist in China gemaassregelt!) Il est ainsi pour les lu. Un engendre trois, trois engendre neuf, neuf engendre vingt-sept.“ Wird diese geometrische Progression bis zum zwölften und letzten Lü fortgesetzt, so ergeben sich für die Lü folgende Zahlen 1, 3, 9, 27, 81, 243, 729, 2187, 6561, 19683, 59049, 177147 und in der That umfassen nach der Theorie, die bis auf die ältesten Zeiten des chinesischen Reiches zurückreichen soll, die Zahlen 1—177147 die gesammten Proportionen der Lü. Charakteristisch ist es, dass jede Dynastie, die zur Regierung gelangte, die Masse der Lü änderte, bis endlich Prinz Tsay-yn es mit seinen 12 tiefen (Doppel-Lü), 12 mittleren und 12 hohen Lü (Halblü) unternahm, die entstellte Musik zu ihrem anfänglichen Glanze zurückzuführen. (Vgl. De la Borde, Essai, I. S. 132, 133 und Amiot S. 99.)
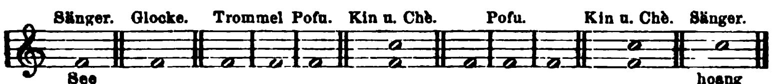
Zu Seite 517 Dass man keinerlei Harmonie anwenden dürfe und warum man keine anwenden dürfe, begründen die Chinesen durch den Grundsatz, dass die Musik Ausdruck der Leidenschaft sein soll. Die Musik (sagen sie) ist eine Art von Sprache, deren sich der Mensch bedient, um seine Empfindungen auszudrücken. Wenn uns Leiden oder trauerndes Mitgefühl für unsere Freunde bewegt, werden unsere Töne Trauer und Gedrücktheit erkennen lassen, empfinden wir Freude, so klingt unsere Stimme hoch und hell, wir lassen die Worte in raschem, ununterbrochenen Flusse hinströmen. Beim Zürnen wird der Klang unserer Sprache drohend, die Ehrfurcht gibt ihr einen sanften und bescheidenen Klang, und wenn wir lieben, wird sie nichts Rohes haben. Jede Leidenschaft hat ihre eigene Sprache und folglich muss die Musik, wenn sie gut sein soll, im Einklange mit den Leidenschaften stehen, die sie ausdrücken will, sie muss gerade den rechten, eigenthümlichen Ton

anschlagen, denn jeder Ton hat ja einen besonderen Ausdruck, der nur ihm angehört. (Vergl. Amiot III. art. 3 und de la Borde I. S. 134.) Alle diese schönen Sachen (die beiläufig gesagt, Manches mit Gluck's und Richard Wagner's Principien gemein haben), sagten die Chinesen wohl erst, als sie durch P. Amiot, der ihnen Stücke von Rameau: les Sauvages, les Cyclopes u. a. vorspielte und sonst europäische harmonisirte Musik kennen lernten, und sich bewogen fühlten, ihre der Harmonisirung entbehrende Musik philosophisch zu rechtfertigen. Die Anwendung der Quarte oder Quinte zur Begleitung kann in der Art, wie sie die Chinesen anwenden oder ehedem anwendeten, natürlich auf den Namen einer Harmonie noch keinen Anspruch machen. Man hat sich darunter kein Quarten- oder Quintenorganum, wie es im Mittelalter in Europa zur Geltung kam, vorzustellen, sondern eine Art Orgelpunkt, einen armseligen Dudelsackeffect, wie ihn auch die ägyptischen Fellahs mit ihrem Argul zu Stande bringen. Unter eine (relative) höhere Melodie einen fortsummenden Ton zu setzen, ist etwas so Einfaches, dass es selbst bei dem rohesten Standpunkte der Musik zuweilen durch das blosse Verlangen nach verstärkter Klangwirkung hervorgerufen wird. Die Chinesen mochten dabei freilich jene Unterscheidung, von welcher Amiot (III. art. 4) berichtet, dass sie nämlich für die höheren, helleren Töne insbesondere die Quinte, für die tieferen, dunkleren dagegen die Quarte in Anwendung bringen. Wie diese feine Distinction aber in der praktischen Ausführung anzuwenden und welches ihr eigentlicher Grund sei, dürfte wohl für jeden anderen, als einen alten gelehrten chinesischen Theoretiker ein allzuschweres Problem sein Dieser erste, roheste und entfernteste Anfang zu einer Mehrstimmigkeit der Musik hat übrigens für die chinesische Tonkunst keine weiteren Consequenzen gehabt. Das Kin und das Chè haben bei Begleitung des Gesanges zu der vom Sänger angegebenen Note die Quinte anzuschlagen.

Zu Seite 519. Nach dem thönernen Hiuen, dem angeblichen Ur-Instrumente der Chinesen, gehört die Trommel zu den ältesten Instrumenten in China und es ist bezeichnend, dass sie sich dort zu mehr Arten und Unterarten ausgebildet hat, als sonst irgend ein musikalisches Instrument, man hat achterlei Trommeln, nach Grösse und Form verschieden. Die Ahnfrau der chinesischen Trommeln war die Tau-kou genannte, sie bestand aus einem Corpus von gebranntem Thon, mit einem Thierfelle bespannt. Trommeln von Thon kommen auch ausserhalb China vor. Sie sind bei den Siamesen noch jetzt im Gebrauche, sie haben eine lange enge Röhre, sind an dem einen Ende mit Büffelhaut bespannt, am andern offen, und werden mit der blossen Hand geschlagen (de la Borde, I. S. 435). Auch die arabisch-ägyptische Darbukah ist ein mit einem Trommelfelle bezogener Topf. Der dem frühen Mittelalter angehörige Johann Cottonius spricht von einer „olla, pergamento superducta unde pueri ludere solent“ (de mus. IV). Als die Chinesen anfingen, dieses ihr Lieblingsinstrument colossal zu bilden, hingen sie neben ihr Hiuen-kou rechts und links zwei kleine Nebentrommeln. Da man aber den gebrannten Thon für so grosse Apparate zu gebrechlich fand, so nahm man an seiner Statt Holz und zwar Cedernholz oder Sandelholz, dessen süssen Geruch die Chinesen sehr lieben, oder anderes kostbares und wohlriechendes Holz

Zu Seite 521. Die Anordnungen über die Besetzung und Art der von dem Kaiser und sonst bei Hofe oder in den Tempeln auszuführenden Musik rühren von dem Kaiser Yung-Tscheng her (1723—1736), dem Nachfolger Kang-his, dem gerechten Monarchen, der den eigenen Lieblingssohn wegen eines begangenen Todtschlags hinrichten liess. „Dans la seconde année de son regne l'empereur Young-Tscheng ordonna, que le chef de la musique des descendans de Confucius viendrait pendre du Tay-tschang-sée les ordres et les instructions necessaires pour l'exécution

de la nouvelle musique dans la famille de Confucius. Sa Majesté donna les mêmes ordres pour tous les autres musiciens de l'empire qui avaient soin de la musique des temples, salles et autres lieux où se font les cérémonies publiques. Il fut établi aussi une musique particulière pour la cérémonie du labourage de la terre, qui se fait une fois chaque année et une autre pour le festin, qui la suit.“ Von einer solchen chinesischen Hof- und Festmusik gibt Lord Macartney's Bericht eine Vorstellung. Der Gipfel der Seltsamkeit aber darf die Art und Weise heissen, wie die Hymne, deren Anfang Seite 30 mitgetheilt ist, vorgetragen wird. Nachdem drei Schläge auf die Trommel Tao-kou und ein Glockenschlag den Anfang der Festmusik angedeutet, lassen die Sänger die erste Textessylbe hören, dann pausiren sie, während der angegebene Ton *f* (hoang-tschung) nach einander von einzelnen Instrumenten wiederholt wird, dann singen die Sänger die zweite Sylbe hoang



darnach wieder die Instrumente und so Note für Note bis zum Schlusse. Natürlich verschwindet aller melodische Zusammenhang und die Production wird zu massloser Länge auseinandergezerrt. Nach jeder Strophe geschehen drei Schläge auf die Trommel Yng-kou, und so weiter, bis endlich das hölzerne Tigerthier seinen Schlag auf den Kopf bekommt und mit dem Stabe über seine Rückenwirbel hin- und hergefahren wird; wonach Jedermann weiss, jetzt sei die Sache wirklich aus. Man sieht, dass jener Tiger gar kein so überflüssiges Stück ist, als es den Anschein hat. Allerdings aber hört bei dieser Art, ein Tonstück vorzutragen, aller Humor auf, sogar jener, zu dem chinesische Musik sonst anregt.

Zu Seite 511. Der Ekstase, in welche der grosse Lehrer der Chinesen nach dem Anhören der Musik gerieth, erwähnen auch die „Memorabilien des Con-fu-tse.“ Es heisst dort: „der Meister (tse) verweilend in Tschy, hörte Musikklang — drei Monate wusste er nicht Fleisches Geschmack.“

Zu Seite 522. Auch Marco Polo erzählt, wie der Grosskhan Kublai in Cambalco (Peking) Tafelmusik hatte, und wie ihn die Anwesenden verehrten: „Quando lo Signor veule bevere, tutti gl'instrumenti de la corta sona, et quando egli ha coppa in man tutti quelli che lo serve si ingenocchia con gran rivérentia etc.

Zu Seite 523. Trotz Kaiser Kang-hi's Bewunderung haben die europäischen Musiknoten in China keinen Eingang gefunden. Doch haben die Chinesen seitdem eine Art Tonschrift angenommen, die den Charakteren ihrer Buchstaben- oder eigentlich der Wortschrift entnommen ist, auch fangen, wie bei letzterer, die Zeilen rechts an. Die für die sieben tiefsten Töne bestimmten Charaktere heissen ho, see, y, schang, tsche, kung, fan; wozu noch die Charaktere lieu und ou kommen, welche die Octaven der zwei ersten Noten ho und see repräsentiren, zur Andeutung der höhern Octave der übrigen Töne wird dem Zeichen noch der Charakter Gin beigesetzt. Ausserdem gibt es noch Zeichen der Quantität, Wiederholung, Vortragszeichen u. s. w. Näheres darüber und Proben der Schrift selbst bei de la Borde S. 144. Trotz alledem will von chinesischen Musikalien nichts verlauten und beruht, nach wie vor, die Musik des Reiches der Mitte auf Gedächtniss und Uebung.

Zu Seite 524. Sehr bezeichnend ist es für die chinesischen Instrumente, dass manche Lärm- oder Klingelzeuge selbst wieder zu grossen Lärm- und Klingelapparaten zusammengestellt werden, um in dieser Form neue Instrumente unter neuen Namen vorzustellen. So wurden 18 kleine Metallglöckchen, nach den hohen Lü gestimmt, in einen

Rahmen befestigt, und es entstand das Glockenspiel Te-Tschung. Man trieb die Sache aber sofort in's Grosse, man nahm 16 Rahmen, deren jeder für sich gleichgestimmte Glöckchen enthielt, und welche alle zusammen wieder nach den Lü geordnet und gestimmt wurden, und man nannte das Instrument Pien-tschung. Grössere Glöckchen ordnete man zu dem Glockenspiele Kiń-tschung u. s. w. Das Yün-lo mit seinen Metalltellern ist gleichsam eine Zusammenstellung kleiner gestimmter Tamtams; denn gestimmt und geordnet sind alle diese Apparate, und wenn es ein Charivari ist, so ist wenigstens Methode darin. Freilich ist es bei dem Yün-lo, dessen Klangbecken folgender Art angeordnet sind:

c
f a d
g b h
e ♭*e* ♯*f*

etwas schwer, den leitenden Grundsatz dieser Auswahl und Anordnung herauszufinden. Diese Gerüste alle, voll Glockengebimmels, voll Klingsteine oder abgestimmter Holzplatten, sehen auch bei der einfachsten Ausstattung abenteuerlich genug aus, nun aber haben die Chinesen ihre Lust daran, sie mit Vergoldung, Bemalung und Schnitzwerk, mit Drachen, Paradiesvögeln und anderem Gethier, mit Quasten und federbuschartigen Aufsätzen in der unerhörtesten Weise herauszuputzen. Gleichen Luxus treiben sie mit den Trommeln, die bald aufrecht zwischen vier Säulen stehen, bald auf einer geschnitzten Postamentsäule querliegend von einem prächtigen zeltartigen Schutzdach halb bedeckt sind u. s. w. Man sieht, wie sehr ihnen alle diese Instrumente an's Herz gewachsen sind. Dagegen sind die Guitarren oft von kaum geglättetem rohem Holze, schlecht und nachlässig verfertigt, und eben so roh sind die Geigen, welche beim Spielen gegen das Knie gestützt werden. „Mais quel violon", ruft Berlioz aus. „C'est un tube de gros bambou long de six pouces, dans lequel est planté un autre bambou très mince et long d'un pied et demi à peu près, de manière à figurer assez bien un marteau creux, dont le manche seraît fiché près de la tête du maillet au lieu de l'être au millieu de sa masse. Deux fines cordes de soie sont tendues, n'importe comment, du bout supérieur du manche à la tête du maillet. Entre ces deux cordes, légèrement tordues l'une sur l'autre, passent les crins d'un fabuleux archet, qui est ainsi forcé quand on le pousse ou le tire, de faire vibrer les deux cordes à la fois. Ces deux cordes sont discordantes entre elles, et le son, qui en résulte est affreux." (Soirées de l'orchestre. S. 280.) Etwas besser sehen die Blasinstrumente aus, unter denen das Tscheng und die Oboe Koan den Vorrang verdienen. Letztere ist von Elfenbein oder Ebenholz recht zierlich gedreht, und zuweilen mit Schnüren und Quasten herausgeputzt. Einen Schallbecher hat sie nicht, daher sie mehr wie eine Langflöte aussieht. Die Japaner besitzen ein ähnliches Instrument, wenn es nicht etwa dasselbe ist. Selbst das armselige Klapperzeug Pan (zwei kurze Holzstöcke oder Holzplatten, die zwischen den Fingern wie Castagnetten geschlagen werden) geniesst der Ehre eines zierlichen Aufputzes mit Quasten und Schnüren. Die alten heiligen Instrumente des Hiuen, Chè und Kin hat, vermuthlich um ihres ehrwürdigen Alterthums willen, der chinesische Verschönerungstrieb nicht angetastet, sie sind einfach geblieben; freilich aber ist auch das King eins der alten Reichsinstrumente, es wurde ehedem sogar Kuan-king, Staatsking genannt, sein Erfinder Wu-kin soll zu Yao's Zeiten gelebt haben, uud bei den Opfern für Tien war es das Hauptinstrument. Ein Mittelding zwischen dem Kin und Chè ist das Lü-tschün, zwischen 10 und 6 Fuss lang, mit 12 oder 13 Saiten, zum Prüfen der Lü bestimmt. Schon um 500 v. Chr. war es im Gebrauche. Prinz Tsay-yn brachte dabei einige Verbesserungen an. — Anziehende Notizen über die chinesischen Instrumente enthält das auf Befehl des

Kaisers Kang-hi von 120 Gelehrten verfasste, von Se. Majestät selbst mit einer Vorrede versehene chinesische Wörterbuch in 31 Bänden. Ohne Zweifel werden dem Leser einige Auszüge daraus, welche ich der gütigen Mittheilung des Sinologen, Herrn Schulrathes Köhler in Prag verdanke, willkommen sein. Vom **Kin** wird erzählt, Fo-hi habe es aus dem Holze eines Oelbaumes Tung verfertigt. Das ganze Instrument ist symbolisch, es stellt die Verbindung des Himmels mit der Erde vor, denn sein Deckel ist gewölbt, gleich dem Himmel, sein Boden flach und viereckig gleich der Erde. Das Instrument hat Haupt, Zopf (Schweif), Lippen, Füsse, Bauch, Rücken, Weichen und Schultern. Die Lippen heissen Drachenlippen, der Fuss heisst „Fuss des Vogels" (hong). Die tiefste Saite heisst der Drachenteich (tung-tschi), Fo-hi machte sie 8 Zoll lang „durchdringend die 8 Winde". Die höchste Saite, genannt der „Teich des Vogels Hoang", ist 4 Zoll lang, was den vier khi (Ursubstanzen) entspricht. Das Kin ist 3 Fuss (tsche) und 6 Zoll (tsun) oder 36 tsun lang, als Sinnbild der 360 Tage des Jahres, es ist 6 Zoll breit, als Bild der sechs ho (Himmel, Erde und die vier Weltgegenden), dass das Instrument vorne breit ist und hinten schmäler zuläuft, symbolisirt Ehre und Erniedrigung; zu den fünf Saiten, welche die fünf Elemente, aber auch den Kaiser, den Minister u. s. w. bedeuten, fügte Kaiser Wen-wu noch zwei hinzu, „um das Wohlwollen des Fürsten und des Dieners zu verbinden" (doch eigentlich wohl um die Scala zu ergänzen. Das Kin ist jedenfalls uralterthümlich und dürfte der Stammvater des ähnlichen altassyrischen Instrumentes, des hebräischen Psalters, des griechischen und später arabischen Kanon u. s. w. und somit in letzter Instanz auch der Stammvater unseres Claviers sein. Näheres darüber im zweiten Bande). Das Chè, **Sche** oder **Tsche** ist ein bereits vervollkommnetes Kin, das Corpus läuft in einem stumpfwinkelig umgebogenen Anhang aus, wodurch die hier über einen Steg (den die Chinesen „Pferd" nennen) gezogenen Saiten an fester Spannung gewinnen. Das beiden Instrumenten sehr ähnliche Lüt-tschün bedeutet seinem Namen nach „Prüfung der Lü (Abbildungen aller drei Instrumente bei de la Borde, Essai I. Theil, zu Seite 126). Das siebensaitige Kin des Kaisers Wen-wu heisst tsi-hien-kin) tsi sieben, hien Saiten). Jene Symbolik der Saiten und Töne ist überaus reichhaltig — man höre, was Kang-hi's Wörterbuch darüber sagt:

Kung: der Mittelton der fünf Töne entspricht folgenden Dingen: Planet Saturnus, Magen, Erde, gelb, süss.

Chang: Venus, Lunge, Metall, weiss, scharf, West, Herbst (der Dinge Reife).

Kio: der Ton des Ostens: Jupiter, Leber, Holz, Grün, sauer, Ost, Frühling.
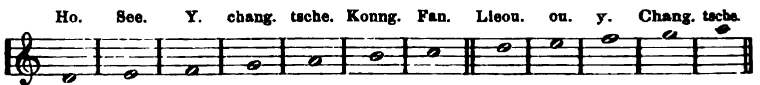
Tsching: Mars, Herz, Feuer, Roth, bitter, Süd, Sommer.

Yu: Mercur, Nieren, Wasser, schwarz, salzig, Nord, Winter.

In dem Dictionary of the Chinese language von Morrison steht Seite 287 eine von Bletterman Esp. vorgenommene genaue Vergleichung der chinesischen Scala mit der Scala der europäischen Flöte, wo man denselben Namen (mit englischer Orthographie) begegnet:

Ho oder *Kio*	entspricht	dem	eingestrichenen	*d* unserer Flöte.
Sze „ *yu*	„	„	„	*e*
Yih „ *Pwan-sching*	„	„	„	*f*
Shang (hoch)	„	„	„	*g*
Chih od. *Ching* (Mass)	„	„	„	*a*
Kung „ (der Meister, der Palast)	„	„	„	*h*
Fan „ *Pan sang* (halbes Shang)	„	„	zweigestrichenen	*c*
Wu	„	„	„	*d*
Luh	„	„	„	*e*
Shang	„	„	„	*f*

Laborde bringt S. 146 folgenden „Rapport des notes Chinoises aux notes Européennes“



also dieselbe Tonreihe wie Bletterman. Das wäre also wohl die Scala der modernen chinesischen Musik, das Resultat ihrer Praktik. Die alte Fünftonscala und selbst die von Tsay-yn vervollständigte (Siebentonscala) ist, wie man schon bemerkt haben wird, kein Product der einfachen Beobachtung der natürlichen Stufenfolge der Töne, sondern ein Product philosophischer Speculation. So ist es auch mit den 12 Lü oder Halbtönen der Octave. Wir fassen sie als unmittelbare Fortschreitung von Halbton zu Halbton (*f fis, g, gis, a, ais, h, c, cis,* u. s. w.). Die Chinesen erreichen sie auf ganz anderem Wege, nämlich im Wege des Quintenzirkels *f—c—g* u. s. w.) in der Zahlenfortschreitung von 1, 3 u. s. w. bis 177147 (siehe oben). — An den Glockenspielen, Klingsteingerüsten u. s. w. ist die Zahl der Töne durchweg sechszehn Unter den Saiteninstrumenten nennt Kang-hi's Wörterbuch die zweisaitige Geige ul-hien und ty-kin, die dreisaitige *san-hien* (ul zwei, san drei, hien Saite). Das in der Mandarinensprache san-hien genannte Instrument heisst mundartlich auch Samin, Sam-jin oder Samien (unter ähnlichen Namen ist es auch in Japan bekannt). Von den Trommeln werden aufgezählt: die Donnertrommel Lui-kou, die Kindertrommel tao-kou, die Rasseltrommel der Bettler Lu-kou. Der Name der kleinen, sanduhrförmigen Trommel tschang-kou bedeutet soviel als Trommel mit Spannschnüren, stimmbare Trommel. Dagegen heisst po-fu „er schlägt die Trommel“ und scheint kein eigenes Instrument zu bedeuten. Te-tschung heisst „einzelner Tschung“, dagegen Pien-tschung eine Reihe von Tschung (Glöckchen). Von den Blasinstrumenten erwähnt das Wörterbuch die Oboe Koan als ein Instrument, „dessen Klang das Geschrei und Weinen kleiner Kinder nachahmt“. Pai-Siao heisst so viel als Sack-Flöte, es ist, wie man aus der Abbildung bei de la Borde (I. zu S. 365) sieht, eine in einen Beutel gesteckte Panspfeife. Ein Instrument unter dem Namen So-na wird als hölzerne Röhre mit acht Löchern beschrieben, die in den metallenen Schallbecher einer Trompete ausläuft, offenbar jene in Siebold's Japan abgebildete Oboen-Trompete, wie denn als letztes Resultat der Vergleichung des chinesischen und japanesischen Orchesters sich die völlige Uebereinstimmung beider ergibt. Mit hoher Achtung redet das Wörterbuch vom *Cheng,* oder Tscheng (Senk). Die Erfindung wird der Niu-Kwa, Gattin (nach anderen: jüngeren Schwester) Fo-hi's zugeschrieben. Es gibt eine Art desselben, genannt *yu,* mit 36 Pfeifen, eine kleinere mit 19 Pfeifen *tsao,* eine kleinste mit 13 Pfeifen *ho* (d. i. Friede. Die grösste Art soll zur Zeit des Wintersolstitiums gespielt werden. Die 13 Pfeifen sollen die 13jährlichen Mondumläufe, die 19 Pfeifen den 19jährigen Mondcyclus symbolisiren, die chinesischen Instrumentenmacher scheinen es aber mit der heiligen Zahl der Pfeifen so genau nicht zu nehmen). Das ganze Instrument ist eine Nachbildung der Gestalt des Vogels Fung. Die Orgelpfeifen gleichen seinen Flügeln, die Windlade dem Leibe, die Anblaseröhre dem Halse. Man soll, wenn man das Tscheng spielt, „den Athem trinken“ (tschui), d. h. es, gleich dem mexikanischen Acocotl, durch Einziehen des Athems spielen. Auch de la Borde (S. 365) bemerkt: „Une petite lame ou languette de cuivre fort mince et fort deliée, collée à chaque tuyau par un de ses bouts, fait, que cet instrument a l'avantage de donner les mêmes tons, soit *qu'on pousse l'air hors de soi, ou qu'on l'at·ire pour prendre haleine,* ce qui produit des tenues aussi longues que l'on veut.“ Das Spielen des Tscheng heisst pi-pa, d. i. Schliessen und Oeffnen der Hand. — So weit

Kang-hi's Wörterbuch. Ich habe Gelegenheit gehabt, verschiedene wohlerhaltene Exemplare chinesischer Instrumente zu untersuchen und habe besonders das Tscheng ganz interessant gefunden. Sein Ton mahnt sehr an die Klangfarbe der Oboe, er hat gleich diesem etwas Scharfes und dabei doch Liebliches, aber er ist weit schwächer, fast möchte ich sagen kindischer. Die Töne sprechen sehr leicht an, auch Dreiklänge lassen sich durch das Ertönenmachen der betreffenden Pfeifen leicht zu wege bringen, wo dann die Klangwirkung unsern Physharmoniken ähnlich wird. Natürlich verwerthen die Chinesen diesen Effect nicht, da ihnen Dreiklänge etwas Unbekanntes sind. Ob das von mir untersuchte Exemplar etwas verstimmt war, weiss ich nicht zu sagen; aber so viel ist sicher, dass in der Reihenfolge der Töne, wie sie die Pfeifen nach einander angaben, eine chaotische Unordnung herrschte. Die äussere Factur des Instrumentes war äusserst zierlich, selbst elegant, und zeigte die ganze Nettigkeit chinesischen Kunsthandwerkes. Auf das Genaueste glich es den Abbildungen in Siebold's Nippen mehr als denen in de la Borde's Essai und den nach letztern gemachten, öfter vorkommenden Copien. Die Windlade war kein Flaschenkürbis, sondern feinpolirtes Holz. Auch de la Borde bemerkt (Essai, I. S. 142): „dans la suite on a substitué le bois à la calebasse, mais on a conservé sa forme", was dahin zu berichtigen ist, dass diese Form (wie auf den Abbildungen bei Siebold) doch modificirt war, statt einer kürbisähnlichen Halbkugel glich die Windlade mit flachem Boden eher einem elliptisch ausgeschweiften Trinkbecher. Statt der S-förmigen Röhre hatte das Instrument, wie die Abbildungen bei Siebold, blos das kurze, kräftig geformte, breite Mundstück, an das die Lippen beim Blasen fest angedrückt werden müssen. Die Bambuspfeifen, am obern Flachboden jenes Bechers symmetrisch im Kreise gereihet und gleichsam eine kleine Doppelorgel darstellend, waren braun lackirt und wurden durch einen Ring von Horn zusammengehalten, der in der Höhe von etwa der Hälfte der zwei längsten Pfeifen angebracht war. Diese zwei längsten Pfeifen waren oben mit Elfenbein zierlich eingefasst und ebenso hatte auch die Oeffnung zum Anblasen eine Elfenbeineinfassung. Im Novaramuseum zu Wien findet sich auch ein zierliches Exemplar und sonst wohl öfter in Sammlungen. Fast möchte ich sagen, das Instrument sei zu gut für das barbarische Musikmachen der Chinesen. Zamminer („die Musik und die musikalischen Instrumente in ihren Beziehungen zu den Gesetzen der Akustik", S. 252) bemerkt, es erinnere die an dem Tscheng angewendete Art, das gleichzeitige Ansprechen mehrerer Pfeifen zu vermeiden, an ein in Peru gebräuchliches Instrument, welches acht aus Stein geschnittene Pfeifen nach Art der Syrinx enthält, und wo die Pfeifen auch nur ansprechen, wenn man eine daran angebrachte Seitenöffnung schliesst. — Das Chè und Kin mit der Abart des Instrumentes Lütschün ist wegen des verhältnissmässig kräftigen und angenehmen Klanges seiner aus Seide gedrehten Saiten bemerkenswerth. Die gewöhnliche Stimmung des Kin ist *f, g, a, h, c, d—e*. Die beiden der alten Scala fremden Töne *h* und *e* werden durch besondere Namen ausgezeichnet, *h* heisst *tschung*, der „Mittelton", *e* heisst *ho*, die „Vollendung" (Amiot III. art. 4). Ueber chinesische Instrumentalmusik gibt Berlioz in seinen Soirées de l'orchestre, S. 278, interessante Mittheilungen bei Gelegenheit chinesischer Musik, die er in London hörte. Eine junge Dame (erzählt er) begleitete den Gesang ihres Musikmeisters mit einer Guitarre; aber ohne Rücksicht auf die Gesangmelodie schlug sie blos die leeren Saiten des Instrumentes an: „c'était, en un mot, une chanson accompagnée d'un petit charivari instrumental." Dann sang das Fräulein, der Lehrer begleitete den Gesang im Unisono auf einer Flöte. Der Lehrer begleitete auch seinen eigenen Gesang mit einer Guitarre: „l'union du chant et de l'accompagnement était de telle nature, qu'on en doit conclure que ce Chinois là du moins n'a pas la plus légère idée de l'harmonie." In einer Art Sym-

phonie (zu welcher sich dann auch Gesang und Tanz gesellte), die auf einem chinesischen Schiffe aufgeführt wurde, erreichte die Abscheulichkeit dieser sogenannten Musik den höchsten Grad. Das Orchester bestand aus einem grossen Tantam, einem kleinen Tantam, Schallbecken, einer Holzbüchse auf einem Dreifuss, die mit zwei Klöppeln geschlagen wurde, einer Art Cocosnuss, welche geblasen wurde und dumpfe Heultöne von sich gab, und einer chinesischen Geige. „Dans les tutti le charivari des tamtams, des cymbales, du violon et de la noix de Coco est plus ou moins furieux, selon que l'homme à la sébile (qui du reste ferait un excellent timbalier) accélère ou ou ralentit le roulement de ses baguettes sur la calotte de bois.“ Zuweilen schwieg das ganze Orchester, nur die Geige greinte fort, dann folgte ein gewaltiger Schlag im Tutti u. s. w. Berlioz konnte aus dem Höllenspectakel nur vier erkennbare Töne heraushören *d, e, g, h*. Wir wollen ihm glauben, wenn er sagt: „après le premier mouvement d'horreur, dont on ne peut se défendre, l'hilarité vous vagne, et il faut rire, mais rire à se tordre, à en perdre le sens.“

Zu Seite 525. Den Namen der Melodie Lieu-ye-kin übersetzt P. Amiot: „le satin à feuilles de Saule.“ Der Name Mu-li-chwa bedeutet Muliblume.

Zusätze und Nachträge zur Musik bei den Naturvölkern.

Zu Seite 541. Ueber die Musik der alten Mexikaner enthält der Aufsatz von Christian Carl Sartorius „Zustand der Musik in Mexiko“ im 7. Bd. der Cäcilia S. 199—222 einige dankenswerthe Andeutungen. Der Berichterstatter erzählt freilich, dass er während eines Aufenthalts von acht Monaten bei den Indianern von ihnen kaum etwas Anderes zu hören bekommen habe, als spanische Tanzweisen oder „Jaraves“, und dass in Tlascala, dem „Athen der mexikanischen Indianer“, zwar alte indianische Liedertexte, aber nach der Melodie spanischer Volksweisen gesungen werden, so dass wirklieh Reste wirklicher altaztekischer Musik wenigstens eine höchst problematische Sache sind. „In den vom Verkehre ganz entfernt liegenden Theilen des Gebirges“, sagt Sartorius, „sollen sie noch ihre eigenen Lieder und Melodien haben, höchst einförmig und traurig, namentlich in der Huasteca und dem Lande der Otomi. Von den alten Indiern wissen wir nur, dass sie mit kriegerischer Musik zum Kampfe zogen und dass sie bei ihren Opfern Trommeln und Pfeifen gebrauchten. Da indessen die heutigen Indier in vielen Stücken dieselbe Lebensart führen, wie ihre Väter unter Montezuma, so kann man theilweise von dem jetzigen Zustand auf den früheren schliessen. Nach diesem war die Musik der alten Indier freilich noch auf einer sehr niederen Stufe. Sie bedienten sich Trommeln aus Stücken hohler Baumstämme, mit Hirschfellen überzogen und Pfeifen aus Rohr oder gebranntem Thon. Ich hatte Gelegenheit, mehrere dieser Instrumente unter den Indiern zu sehen. Die Pfeife ist von der Grösse eines Flageolets, meist aus Bambus und der Ton wird wie bei jenem erzeugt. Sie haben 3 auch 4 Tonlöcher und sind, namentlich die alten aus Thon, nicht ohne Zierlichkeit gearbeitet. In den ganz indischen Dörfern bedient man sich bei kirchlichen Festen, namentlich am Tage des Kirchenpatrons und bei den Processionen und Functionen der *semane santa* (Charwoche) der Trommel und Pfeife, es werden einzelne Schläge auf die Trommel gethan, wie auf eine Pauke [musical notation] und dann auf der Pfeife vier langausgehaltene Töne angegeben *c, d, e, c*. Diese einförmige, traurige Musik wechselt ab mit einem andern, den Indianern gleich-

falls eigenem Instrument, Clarin genannt, wo möglich noch trauriger als das vorige.“ Dieses Clarin ist mit dem Acocotl ein und dasselbe Instrument; Sartorius meint, „es gehöre eine fürchterliche Lunge dazu.“ Das Mundstück besteht aus einer Art Clarinettenschnabel, die Schallöffnung gleicht der eines Alpenhornes. Ausserdem nennt Sartorius eine kleine Schalmei Chirimia, 8 Zoll lang, mit fünf Tonlöchern, sehr gellenden und starken Tones und vorzüglich auf der Hochebene von Tenochtitlan im Gebrauche. Die Indianer spielen darauf zur Trommel verschiedene Melodien, die aber nie den Umfang einer Octave erreichen. Eine kleine Guitarre mit vier Saiten, Jarana genannt, dient meist zur Begleitung von Gesang und Tanz; zum Corpus dieses Instrumentes dient zuweilen ein Armadilpanzer, eine Galabasse oder die grosse, runde, hartschalige Frucht Zacuelli. Auch die Musik der Indianer von Chili wird von Tschudi (Reiseskizzen aus Peru 1846) als sehr düster geschildert. Ein Blasinstrument Jaina, eine Art Clarinette aus Schilfrohr, klingt höchst melancholisch. Ausserdem haben sie eine Art Trompete aus einer Seemuschel. Diese Trompete, Pututo genannt, wird nur an den Tagen der Erinnerung an die Incas geblasen und scheint also aus jenen Zeiten herzurühren.

Namen- und Sachregister

von

W. Bäumker.

A.

B.

I. J.

K.

L.

N.

O.

P.

Q.

R.

T.

U.

V.

Druckfehler:

Seite 5 Zeile 15 (v. unten) genuinen statt gemeinen.
Seite 30 Zeile 8 „Kephesias“ nicht Kaphesias.
Seite 40 (Mitte) Musurgia statt Mussurgia.
Seite 51 Zeile 16 gesungenen oder.
Seite 71 Zeile 19 daktylischen statt daktyilschen.
Seite 71 Zeile 10 (v. unten) die Chronoi.
Seite 82 (In der Ueberschrift) „Das Oktokaidekachord, die **Doppel**octavenscala.
Seite 85 Zeile 5 Diairesis statt Diaresis.
Seite 112 Zeile 8 (v. unten) Alexandriner statt Alexandrianer.
Seite 170 Zeile 5 Trihemitonion statt Trithemitonion.
Seite 175 Zeile 19 (v. oben) kann nicht anders **denn** als Proslambanomenos aufgefasst werden.
Seite 176 Zeile 6 In den Darstellungen, welche die späteren . . . von den **vollkommenen** Systemen geben.
Seite 192 Zeile 6 Gymnopädienfeste.
Seite 192 Zeile 4 (v. unten) Bei dem Komiker Pherekrates heisst es freilich von **Timotheus**.
Seite 205 (Mitte) Dr. Kopfermann nicht Kupfermann.
Seite 308 (Mitte) Gewährsmann nicht Gewehrsmann.
Seite 441 (Mitte) Husseini statt Husrini.
Seite 445 Anmerkung τε ἐκ **zwei** Worte, nicht τεἐκ!

C. G. Röder, Leipzig.